قراءات أدبية

مقالات في الثقافة والأدب والسينما

د. فيصل عبد الوهاب

الكتاب : قراءات أدبية : مقالات في الثقافة والأدب والسينما

المؤلف : د. فيصل عبد الوهاب

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٩

رقم الإيداع : ١٣٦١ / ٢٠١٩

الترقيم الدولي : I.S.B.N : 978-977-493-676-0

الناشر

شمس للنشر و الإعلام

٢٧ ش الثلاثين. برج الشانزليزيه . زهراء المعادي. القاهرة

ت : ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

www.shams-group.net



قراءات أدبية

مقالات في الثقافة والأدب والسينما

د. فيصل عبد الوهاب

محتويات الكتاب

▪ مقالات في الثقافة :

▪ نقد الشعر :

- **نقد القصة القصيرة :**

- **نقد الرواية والأفلام السينمائية :**

مقدمة

بعد صدور كتابي النقدي الأول "بلورات من الحكمة" عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام سنة ٢٠١٤ ، تجمعت لدي مقالات في الثقافة العامة ونقد النصوص الشعرية والقصصية لكُتَّاب وكاتبات من العراق أو بعض البلدان العربية، فآثرت إصدارها بكتاب عن نفس الدار التي أكرمتني برعايتها الفائقة... كما أرفقتها بمقالتين في نقد الأفلام السينمائية بقدر تعلق الجانب الأدبي فيها لأن الجوانب الأخرى تتطلب تخصصات لا ندعي امتلاكها.

وكما كان اختيار الموضوعات في الكتاب الأول لا يخضع لمنهج ما فإن ذلك متبع أيضًا في هذا الكتاب في متابعة ما يصدر من كتب وأعمال أدبية في دور النشر أو المواقع الأدبية الإلكترونية أو مواقع التواصل الاجتماعي.

أما المقالات في الثقافة فإنها تتناول رموزًا أو شخصيات معينة أثرت في المجال الثقافي الغربي ، ومؤتمرات أكاديمية علمية وثقافية جرت في أربيل وجامعة مؤتة.

ولم يكن التركيز في هذا الكتاب على جانب الثقافة العامة بقدر ما كان على القراءات المتخصصة في الشعر والقصة حيث أن النصوص التي قرأتها قد فرضت نفسها بطريقة أو بأخرى.

كذلك مناقشات الأطاريح الجامعية والتي تخص الأدب الإنكليزي في الشعر والرواية فقد حاولت تقريب المفاهيم الأكاديمية إلى ذهن القارئ وتقديم ما يجري من حوارات مفيدة بين الأساتذة المتخصصين والباحثين الجُدد مما يوفر الفرصة للقراء للاطلاع على سياقات البحث العلمي وطبيعة الأفكار التي تفرزها تلك المناقشات.

مع أمنياتي للقارئ العزيز بطيب الإقامة بين صفحات الكتاب والله ولي التوفيق.

د. فيصل عبد الوهاب

٢٠١٨/٩/١٤



مقالات في الثقافة

تمثال كروموبل وديمقراطية الإنكليز

قاد الجنرال كروموبل انقلابًا على السلطة الملكية في إنكلترا وحكم البلاد لمدة تقارب عشر سنوات (١٦٤٩-١٦٦٠) بنظام راديكالي مختلف تمامًا بطبيعته البيوريتانية المتطرفة عما عهده الإنكليز من نظم لا تتدخل بالحريات الشخصية إلا بقدر ما يحفظ النظام العام من إجراءات. وقد اتخذ النظام الجديد آنذاك جملة من الإجراءات المتعسفة منها إلغاء المسارح وغيرها من الأماكن العامة ، وتقييد الحريات الشخصية والتضييق عليها ، مما يذكرنا بأن الأنظمة التعسفية التي نشهدها في عصرنا الحديث تجد لها أصولاً وأمثلة في تاريخ أعرق الديمقراطيات في العالم.

وبعد أن استعادت الملكية سلطتها استفادت من درس كروموبل كثيرًا وطورت قوانينها وأعطت الحرية الفردية مجالات واسعة ، وأصبح الحاكم لا يختلف كثيرًا عن أبناء شعبه في المشاركة في اتخاذ القرار.

والملفت للنظر أنه قد أُقيم تمثالاً لكروموبل في ساحة البرلمان في ويستمنستر في لندن للتذكير الأبدي بأن انقلاب كروموبل

لا يجب أن يتكرر كي لا تنحدر البلاد إلى الظلامية التي قادها إليها ذلك الجنرال وطائفته.

ولكن الغريب أن الإنكليز لم يعودوا يستذكرون دروس كرومويل هذه الأيام حيث صوتوا باتجاه الانعزالية وترجيح كفة العنصرية المقيتة وخرجوا من الاتحاد الأوروبي على الرغم من أن البعض منهم قد صوَّت كذلك لأسباب اقتصادية بحتة أو ما يخص مسألة التشغيل والتنافس على الوظائف. ومع خروجهم من الاتحاد الأوروبي تنامت النزعات العنصرية وتضخمت بعدما كانت القوانين تقف حجر عثرة في طريقها. ولعل البعض يجد لهم عذرًا بأن العالم كله يتجه بمزاجه إلى هذا المآل فلماذا نستغرب ذلك من الإنكليز؟

لاشك أن هذه وجهة نظر مقبولة ولكن هل بدأ العالم يفقد ثوابته ويرجع القهقرى إلى الفترات المظلمة من التاريخ وينسف كل ما ضحى من أجله الإنسان ليقطف ثمار تلك التضحيات ثم يعود إلى نقطة البداية ؟ إن إضفاء الشرعية على الحركات والأحزاب الانعزالية والعنصرية في الغرب انتكاسة كبيرة للقيم الديمقراطية التي جاهد الغرب في تأسيسها لمدة طويلة ويعزز الرأي القائل أن الديمقراطية ترعى أعداءها الذين يكبرون شيئًا فشيئًا للإجهاز عليها.

إن هذه الحركات والأحزاب الفاشية والعنصرية المتدرعة باسم القومية أو الدين أو الطائفة لا ترى في الديمقراطية إلا سُلمًا للوصول إلى السلطة لتنفيذ مخططاتها في الإقصاء والتهميش والإجهاز على الحريات العامة. وذلك هو مأزق الديمقراطية الكبير الذي لن تجد له حلاً إلا في عقول الذين استلهموا من التاريخ فتراته المضيئة في مختلف مسارات الجنس البشري منذ نشأته وحتى اليوم.

استحوذت هذه الشخصية الأسطورية على خيال الناس ونالت إعجابهم على مرِّ العصور لما تحتويه من شرٍّ ظاهر وباطن خيِّر. وقد ابتكر روبن هود من الوسائل والخدع والأساليب ما يكفي لابتزاز الأغنياء وذوي النفوذ لإسعاد الفقراء والمظلومين وتحقيق العدالة الغائبة. وإذا كانت هذه الطريقة الميكافيلية لا تستهوي رجال القانون فذلك لأنهم لا يعرفون من القانون إلا شكلياته فيلجأ المجتمع لابتكار شخصيات تنفذ القانون بروحه وجوهره.

ولو نظرنا إلى التاريخ العربي الإسلامي لإيجاد أمثلة لرجال حققوا العدالة الاجتماعية وطابقوا شكليات القانون مع جوهره لأشرنا إلى الخليفتين العادلين عمر بن الخطاب (رض) وعمر بن عبد العزيز (رض). كما لا يفوتنا ذكر إمام العادلين علي بن أبي طالب (رض). فهؤلاء فهموا جوهر القانون الإسلامي (الشريعة) وعطلوا بعض بنوده إذا اقتضت الضرورة لذلك وعدّلوا بعضه الآخر بطريقة تطبيقهم له بما يحقق مقاصد الشريعة العادلة. هؤلاء حققوا العدالة الاجتماعية وهم في أعلى هرم السلطة ، ولكن لو غابت هذه العدالة عن قمة الهرم

فإن من يتولى إقامتها من هم في قاع الهرم وغالبًا ما يتبعون أساليب "روبن هودية" قد تؤدي إلى تحقيق تلك العدالة ولكنها قد تؤدي أيضًا إلى تضخيم أدوار البطولة لهؤلاء الروبن هوديين بما يجعلهم معصومين عن الخطأ من وجهة نظر أنفسهم فيقعون في وهدة أشد ظلامًا من الظلم الذي حاربوه.

والأمثلة كثيرة على هؤلاء الروبن هوديين الذين تحولوا إلى طغاة ومستبدين قهروا شعوبهم واستعبدوهم مثل روبسبير ونابليون في الثورة الفرنسية ، وستالين في الثورة البلشفية ، وغيرهم ممن اتخذوا من الثورة سلّمًا للصعود والتنكر لأهدافها النبيلة.

وقد ابتكرت السينما العالمية نسخًا حديثة من روبن هود مثل "زورو" أو "سبايدرمان" أو غيرهما تلائم العصور التي عايشوها ، وليس لدينا أي شك في أن يأتي في كل عصر وزمان من يقوم بهذه المهمة في تحقيق العدالة الغائبة.

الشاعر الأنكلو-أيرلندي وليم بتلر ييتس والعرب:
الوحدة في التنوع الثقافي

كان الشاعر وليم ب. ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) منفتحًا على الثقافات العالمية منذ مرحلة مبكرة من شبابه ، حيث التقى المتصوف الهندي موهيني شاترجي في دبلن سنة ١٨٨٥ الذي كان له أثر قوي في توجهاته الفكرية والصوفية. ولم يكن شاترجي المتصوف الهندي الوحيد الذي التقاه ييتس وتأثر به بل كان هناك براهوت سوامي والأهم من ذلك رابندرانت طاغور الذي ترجم ديوانه الشعري الفائز بجائزة نوبل (جيتانجالي) أي (قربان الأغاني) إلى اللغة الإنكليزية. وقد غرف ييتس من الثقافة الهندية ما يلائم ثقافته الكلتية حيث سعى جاهدًا لإحياء ثقافة أسلافه بما صار يسمى (إحياء الثقافة الأيرلندية). ولكنه لم يكن متجاوبًا إلى حدٍ ما مع فكرة الرهبنة التي تتضمنها الثقافة أو الصوفية الهندية.

ثم انهمك ييتس بالتواصل وتأسيس جمعيات تهتم بالتصوف والسحر والثيوصوفية ودراسة الظواهر الخارقة أو ما صار يعرف لاحقًا بعلم الباراسيكولوجي ، وأهمها جمعية (الفجر

الذهبي). وقد قاده ذلك إلى دراسة التصوف اليهودي (الكبالا) الذي استقى منه فكرة (شجرة الحياة) التي تمثلها في شعره كرؤية للكون تقارب بين الإنسان وربه بتوظيف رمز الشجرة حيث جذرها في الأرض (الانسان) وأفرعها في السماء كما هي موصوفة في القرآن الكريم أيضًا. وهذا ما جعله يهتم بالثقافة العربية في منتصف سنوات عمره ويستقي منها فلسفة الجبر والاختيار وفلسفة (وحدة الوجود) لـــ"محيي الدين بن عربي" المتصوف الإسلامي الأندلسي الذي تأثر به كثيرًا حيث ضمّن هذه الفلسفة نظامه - الروحي - المتمثل بقصيدته المعروفة (منازل القمر) والتي تعتمد على التقويم القمري العربي في حساب الزمن بـــ ٢٨ منزلة للقمر والتي ترمز لعدد حروف اللغة العربية أيضًا. كذلك تأثر بكتاب ألف ليلة وليلة ومنها نسج شخصية هارون الرشيد ، ولكنه استبدل شخصية قسطا بن لوقا بوزير هارون جعفر البرمكي حيث أنه من المعروف أن بن لوقا كان مترجمًا في عهد المأمون فنقله إلى عهد هارون كي يوظفه في قصيدته (هدية هارون الرشيد) ليوحي بتلاقي الثقافتين الإسلامية والمسيحية وتعاونهما وتعايشهما على الرغم من الاختلاف الفكري بينهما والذي تظهره هذه القصيدة.

ومن الطرائف التي تروى عن ييتس وعن شغفه بشخصية هارون الرشيد أن الكاتب الإنكليزي (جيمس فليكر) قد صوَّر هذه الشخصية في مسرحيته (حسن) وفق ما قرأه عنها في الليالي العربية وربما بالغ بذلك مما حدا بييتس أن يستشيط غضبًا في الدفاع عن شخصيته الأثيرة.

وتوحي قصيدة ييتس (هارون الرشيد) بدور العرب الحضاري في استيعاب الحضارات السابقة وتمثلها ونقلها للأجيال الحديثة عبر فترة النهضة الأوروبية. كذلك تبرز وحدة الثقافة العالمية في تنوعها وتعدد طيفها الفكري.

ومن الأمور المهمة التي اهتم بها ييتس في الثقافة العربية هي علوم التنجيم والفلك والسحر والفراسة والخيمياء (وهو ليس علم الكيمياء). أما الفراسة فقد نسبها إلى قبيلة عربية يرأسها قسطا بن لوقا تسمى (جدولي) وربما اشتق اسم هذه القبيلة التي لا وجود لها في أنساب العرب ؛ من الجداول الهندسية التي اشتهر بها العرب في علومهم الرياضية والهندسية. وربما تماهى هذا الاسم مع اسم قبيلة عربية معروفة بعلم الفراسة هي قبيلة بني مدلج فالفرق ليس كبيرا بين (جدولي) و (مدلجي). وقد نسب ييتس لهم أنهم يتنبأون بالمستقبل (أو يقرأون التاريخ) برسمهم رموزًا سحرية بأقدامهم لا يفهمها إلا أفراد هذه القبيلة عندما يرقصون على الرمال. وتبدو الرمزية

عالية في هذا التصور حيث توحي بقدرة العرب في قراءة التاريخ والتنبؤ بمستقبل الأمم. وهكذا فإنه جعل نهاية التاريخ في بلاد العرب قرب القدس في قصيدته (الرجوع الثاني).

وعلى الرغم من استيعاب ييتس للحضارات العربية القديمة فإنه عد بداية التاريخ مع حرب طروادة بتضخيم دور النساء (الخطيرات) على حد قوله في إشارة إلى هيلين التي تسببت في تلك الحرب. أما حبيبته (ماؤود كون) فلا تقل خطورة عن هيلين لمشاركتها الفاعلة في النشاط السياسي ضد الإمبراطورية البريطانية للحصول على استقلال أيرلندا. ويبدو أن جمال هاتين المرأتين لهما الأثر الفعال في الحروب مثلما يراهما بعيني الشاعر ، وهذا ما جعله يصف انتفاضة عيد الفصح ١٩١٦ في أيرلندا بـــ(الجمال المرعب). كما أن رفض حبيبته للزواج منه كان سببًا في مواقفه هذه من المرأة المقتدرة جمالاً وقوة سياسية ، كذلك فإن نظرة حبيبته إليه منشؤها عدم مشاركته الكافية في مساندة القضية الأيرلندية كما تطمح إليه. والواقع أن انتماءه إلى كلا الخصمين هو لُبُّ المشكلة وسر تمزقه بينهما. إلا أن هذا الانتماء المزدوج قد جعله يتسامى على مجال القومية الضيقة ليرتفع إلى آفاق العالمية خاصة وأن أرضيته الفكرية ممهدة لهذا التوجه.

جماليات القتل

قد يبدو هذا المصطلح غريبًا ، ولكن ذلك ما تضمنته محاضرة ألقتها البروفيسورة "جوانا بورك" من جامعة لندن في زيارتها لويلز في ١٧-١٠-٢٠١٤ والتي كانت بعنوان (مصمم للقتل: بحث قي الحرب والأسلحة ١٨٩٩-١٩٤٥). ولم تستخدم البروفيسورة المصطلح حرفيًا ولكنها بحثت في العلاقة بين تصميم الأسلحة أو التسليح والجماليات. وذكرت تشبيه بعض مصممي الأسلحة اختراق الرصاص للجسد البشري بالسباح أو الغطاس الذي يقفز في الماء مخلِّفًا وراءه رشاشًا من الماء!

لاشك أن البروفيسورة كانت ضد هذا الأدب الذي يحاول تجميل القتل ولو كان ذلك في المختبر لأنه يثير مسألة أخلاقية ضد هؤلاء المصممين ، ولكن صناعة السلاح كأي صناعة أخرى لابد أن تستخدم في تصميماتها عناصر جمالية تسوغ التسويق على الأقل. ثم ذكرت ثلاثة عناصر أو صفات لتصميم السلاح : قابلية السلاح على الفتك ، وبساطته أو سهولة استخدامه ، وشرعيته وفق القانون الدولي. وطرحت مثالا بسيطا للسلاح الفتاك وهو رصاص دم – دم حيث تنفجر الرصاصة في جسم العدو وتحدث به دمارًا هائلاً. وهنا تثار

مسألة مدى شرعية هذا السلاح واستخدامه في الحروب أو النزاعات الداخلية. وقد برَّر بعض الأوروبيين فيما مضى استخدام هذا السلاح الفتاك ضد الأعداء الهمجيين كما يطلق على الشعوب الأخرى عادة أو (الوثنيين) أي غير المسيحيين، ولكن هذه النظرة القديمة لم تتغير كثيرًا وإنما اتخذت أشكالاً جديدة أو تسميات أخرى كمحاربة (الإرهابيين). وقد أوردت البروفيسورة مثالاً تاريخيًا يؤكد هذا الاستنتاج، حيث لم يُستخدم هذا السلاح الفتَّاك في الحروب بين الأوروبيين أنفسهم كالحرب بين البريطانيين والألمان، كما لم يستخدم في النزاعات والاضطرابات الداخلية في المملكة المتحدة واضطرابات أيرلندا مثال على ذلك. وكانت حجة الأوربيين المتزمتين في إضفاء الشرعية على هذا السلاح الفتاك في القتال ضد الشعوب الأخرى (الهمجية) هي عدم كفاءة السلاح العادي في قتال هؤلاء الأعداء.

وربما تجد البروفيسورة عذرًا لهؤلاء المتزمتين في أن الأعداء الذين يُمارس ضدهم هذا السلاح الفتاك ليسوا إلا غزاة سكارى أو دراويش مهللين لمقتلهم في ساحة الحرب. وهنا تشير ربما لحب الاستشهاد لدى (الجهاديين) المسلمين أو العمليات الانتحارية التي ينفذونها. وبذلك تثير قضية أخلاقية وشرعية أخرى وهي ضرورة استخدام أي سلاح يقضي على

هؤلاء (البرابرة) بغض النظر عن شرعيته أي المعنى الميكافيللي في الغاية تبرر الوسيلة.

وتشعبت المناقشات في الندوة وامتدت لتشمل (جماليات القنص) ، والمقصود هنا بالطبع صيد الحيوانات المتوحشة ، ولكنها توحي أيضًا بقنص الأعداء من البشر وما تثيره دقة الإصابة من (نشوة).! وهنا تطرق الحاضرون إلى الرومانسية التي كانت تحدثها عملية صيد الحيتان فيما مضى وجماليات الماء وانسيابيته.

وقد يكشف هذا النقاش جانبًا مخفيًا في التفكير الأوروبي غير ما اعتدنا سماعه عن جمعيات الرفق بالحيوان وحقوقه. ولكن المهنة السياسية والاشتغال بها أو التدريس في هذا الوسط يجعل موضوع السلاح والتسليح أمرًا سائغًا والتعامل به كأي بضاعة أخرى في السوق بما فيها من جماليات. أما الإنسان العادي في أوروبا فيهتم في معظمه بالحيوان بدرجة مبالغ بها وقد تفوق أحيانًا اهتمامه بالإنسان نفسه ، وهذا يمكن أن يشار إليه بطغيان العاطفة والرحمة من جانب وحبه للعزلة من جانب آخر. ومع ذلك فإن بعض الأوروبيين يبحثون عن الجمال في أي مكان بما فيه مجال السلاح والتسليح والقتل!

عقد المؤتمر الدولي الأول للعلوم والآداب تحت شعار (البحث العلمي في خدمة المجتمع) في فندق الإنترناشونال في أربيل في ٣ مايس ٢٠١٧ برعاية الجمعية الأمريكية للبحوث The American Research Foundation (ARF)

وقد كان من المفترض أن يستمر لمدة يومين ، ولكن إدارة المؤتمر قررت اختصار وقت تقديم البحوث بست دقائق بدلاً من ١٥ دقيقة ؛ ربما اختصارًا للتكاليف. كما اقتصر إلقاء البحوث على قاعة واحدة مما أدَّى إلى ما يمكن أن نسميه بـــ(تداخل الاختصاصات) حيث يتلقى المستمع شتى أنواع البحوث في مختلف الاختصاصات... وعلى الرغم من سلبيات هذه الظاهرة فإنها لا تخلو من إيجابيات حيث يتعرف الباحث المشارك على معطيات العلوم الأخرى التي ليست من اختصاصه بما في ذلك من فائدة علمية وطرافة. وهذه الظاهرة تدعو بلا شك إلى عدم الالتزام بالتخصص الدقيق وضرورة الاستفادة من المجالات الأخرى أيضًا.

ولو نظرنا إلى الشبكات العالمية المناظرة وطريقة عملها لوجدنا مثلاً أن شبكة الاختصاصات المتداخلة التابعة لجامعة

أوكسفورد Inter-Disciplinary.Net تعقد مؤتمراتها كل سنة في مدينة أوروبية واحدة وفي مكان واحد ولكن هذا المكان يحتوي على العديد من القاعات التي تحمل كل منها مجموعة اختصاصات متقاربة وتحمل عنوان مؤتمر مستقل عن بقية المؤتمرات بإدارته ومضامينه.

وكان الأحرى بالمؤتمر أن بعقد جلساته في إحدى جامعات أربيل حيث تتوفر القاعات الملائمة لمثل هذه المؤتمرات.

وقد واجهت المؤتمر مشكلة اللغة حيث أن أغلب المشاركين لم يتفهموا البحوث المكتوبة باللغة الإنكليزية مما حدا بالبعض إلى ترجمة حديثهم إلى اللغة العربية ، لذلك كانت استجابة الحضور بالتعليقات والأسئلة أفضل منها لو كانت البحوث بلغة واحدة فقط.

وقد أثارت بعض البحوث الإنسانية والتي لها علاقة مباشرة بأحداث الساعة ، أثارت جدلاً واسعًا ومنها ، بحث د. ظمياء داود (أزمة الهوية وعلاقتها بالعنف لدى طلبة الجامعة) وبحث د. رضوان فاروق عن (صعوبات تدريس مادة التربية الإسلامية في مدارس النازحين) حيث اعترض الباحث على حذف هذه المادة من بعض مدارس النازحين ، فيما ناقشه الحاضرون أن سبب ذلك يعود إلى وجود الأديان الأخرى في

بعض مدارس النازحين. كذلك بحث د. ميادة موسى عن إسعافات الأطفال المتعرضين للخبرة الصادمة نتيجة للانفجارات والعمليات الحربية حيث حللت الباحثة الأثر النفسي التي تحدثه هذه الصدمات لدى الأطفال والعلاجات الكفيلة بالتخفيف من آثارها المدمرة.

ومن البحوث التي لاقت صدى لدى الحضور بحث د. سهامة غفوري من جامعة تكريت عن (التعلم كأداة لخلق المعرفة) حيث أكدت الباحثة على المعادلة المتوازنة بين طرفيها الأول هو المعلم والثاني هو المتعلم ، وإن التفاعل بين طرفي هذه المعادلة يؤدي إلى خلق معطيات معرفية جديدة تساهم في تطور المعرفة.

أما البحوث التاريخية فقد كان لها نصيب في المؤتمر ، ولكن البحث الأكثر جدلاً كان بعنوان (المسيحية في مكة في القرن السادس ميلادي) للباحث أ. د. ليث شاكر ، والذي أطلق في بداية تقديمه للبحث تعميمًا خطيرًا بأن الإسلام قد ألغى ما قبله من الأديان وأن كل دين جديد يلغي ما قبله. وربما اعتمد الباحث خطأ على قول الرسول (ص) لخالد بن الوليد الذي قاتل طويلاً ضد الإسلام حين أسلم أن الإسلام بجبّ ما قبله. وأشار إلى شحة المصادر العربية القديمة التي تتحدث عن

الرموز الدينية المسيحية في مكة عند ظهور الإسلام ومن هذه الرموز مثلا ورقة بن نوفل. وأكد الباحث على أن المعلومات المستقاة عن هذه الرموز في هذه الفترة تعود للمصادر السريانية واليهودية وغيرها.

ولم يكن للآداب نصيب كبير في محاور المؤتمر فلم يلق إلا بحثان هما: (دراسة مقارنة لخطاب الرب بين المسرح الأمريكي والعراقي) للباحثة د. سناء غريب ، والبحث الثاني من أكاديمية الفنون الجميلة/قسم المسرح بعنوان (الإحالة الرمزية للمكان في العرض المسرحي العراقي) للباحث د. كاظم عمران ، حيث قدم رؤيته بأن رمزية المكان يساهم في تكوينها المصمم والمخرج ، وأهمل دور المؤلف باعتبار أن المخرج يعيد كتابة النص.

أما البحوث العلمية فقد كان لها النصيب الأكبر في المؤتمر. ومن البحوث العلمية المهمة التي ألقيت في المؤتمر بحث د. جاسم محيسن عن أثر إضافة إنزيمين على طحين الحنطة العراقية مما يساعد على الاستغناء عن استيراد الحنطة الأسترالية. وقد أدخلت نتائج هذا البحث ضمن توصيات المؤتمر إلى وزارة الزراعة لإمكانية الأخذ به وتطبيقه...

كذلك بحث د. زكية ابراهيم عن (علم النبات في كتب البلدانيين والرحالة العرب والمسلمين خلال القرن الثالث الهجري) حيث لاقى البحث اهتمامًا ملحوظًا من الحضور باعتبار أن الأعشاب الطبية لها جوانب تطبيقية في حياتنا اليومية. وعن استراتيجيات جانبي الدماغ تحدث الباحث د. أشوان فرج حيث يختص كل جانب من جانبي الدماغ بفرع معرفي معين.

ومن سلبيات إلقاء البحوث العلمية في وسط غير متخصص أن بعض الحضور تختلط لديه المصطلحات العلمية فلا يكاد يميز بين الماء H_2O وبيروكسيد الهيدروجين H_2O_2 وهذا ما حصل عند إلقاء الباحث د. أيوب البياتي من جامعة تكريت لبحثه.

وبعد انتهاء الجلسات العلمية تمت صياغة توصيات المؤتمر المتضمنة التأكيد على شعار المؤتمر في (البحث العلمي في خدمة المجتمع) وضرورة اهتمام البحوث الجامعية بالمشاكل العملية الملحة التي يعاني منها المجتمع العراقي.

وقد ساهم عدد من الباحثين الذين قدموا من جامعات عربية وأجنبية في انجاح المؤتمر ، ومنهم الباحثة السورية د. ريم بهجت من جامعة حلب والتي قدمت بحثين أحدهما حاز على

اهتمام الحضور وهو (فروقات تحليل الشخصية بين خطوط المتفوقين والقاصرين دراسيا). وتكمن طرافة البحث في دراسة الخط أو كتابة اليد نفسيًا بما يشير إلى توترات ومشاكل الشخصية التي تجري الدراسة عليها.

وعلى الرغم من الكثير من السلبيات التي رافقت المؤتمر باعتباره أول تجربة في هذا السياق فإن المؤتمر قد نجح في خلق أرضية للانطلاق نحو مؤتمرات عالمية قادمة أكثر نجاحًا تتجاوز هذه السلبيات وتُعقد كل سنة في دولة عربية أو شرق أوسطية معينة لتستقطب المزيد من الباحثين على الصعيد العالمي.

هذا وقد حضر افتتاح المؤتمر السيد محافظ أربيل والسيد رئيس جامعة صلاح الدين والسيد عميد كلية التربية/ابن الهيثم والممثلة عن المكتب الاستشاري للمؤسسة الأمريكية للدراسات والأبحاث د. بانو جوكل ، حيث ألقى كل منهم كلمة موجزة في المؤتمر.

المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب - جامعة مؤتة

انعقد المؤتمر في الفترة ٨ – ٢٠١٨/٥/٩ تحت شعار "الأدب واللغة منصتا التفاعل الحضاري" وباللغات الثلاث العربية والإنكليزية والفرنسية.

وكما تبين من خطابات المتحدثين في الجلسة الافتتاحية للمؤتمر فإن المؤتمر يهدف إلى إرساء العلاقة بين اللغة والأدب والانفتاح على الثقافة العالمية ، وتمتين الروابط بين المؤسسات الأكاديمية العربية والعالمية ، والنهوض بالجامعات العربية لتصل إلى مستوى الجامعات العالمية ، وإبراز الجهود العالمية في حقل اللغات.

وقد شارك في هذا المؤتمر باحثون من خمسين جامعة عربية وعالمية ، وأن البحوث التي قبلت في المؤتمر قد تجاوزت الثمانين بحثًا... وقد أكد كل من أ. د. ظافر الصرايرة رئيس جامعة مؤتة ود. محمد المطالقة عميد كلية الآداب ، رئيس المؤتمر، على المحور الأساسي للمؤتمر وهو الحوار بين الثقافات وتطوير العلاقات الثقافية بين الجامعات العربية

والعالمية. وأكد السيد رئيس الجامعة على تأسيس التواصل الحضاري بين الشعوب والتأثر والتأثير في المجال النقدي الغربي والتقريب بين الثقافات والتواصل فيما بينها وتشخيص المشاكل والعراقيل التي تؤثر في التفاعل الثقافي.

كما أشاد أ. د مراد مبروك من جامعة قطر بالمكانة التاريخية لجامعة مؤتة مستلهمًا الذكرى العبقة لمعركة مؤتة بين المسلمين والروم.

- **وقائع الجلسة الافتتاحية ٢٠١٨/٥/٨**

تناولت الجلسة الافتتاحية خمس أوراق بحثية، أولها بحث د. حلومة التيجاني من جامعة الجزائر الثانية بعنوان "تداولية العنوان في نماذج من الأوراق النقاشية لجلالة الملك عبدالله الثاني".

فيما اهتم الباحث د. فهد المغلوث من جامعة حائل في السعودية بمصطلحي التداولية والتواصلية في ورقته المعنونة "الصيغ الصرفية ودورها في النظرية التواصلية" ، وأشار إلى بعض الآيات القرآنية التي تظهر فصاحة اللسان وأهمية ذلك في التواصل بين الناس.

وأشارت د. دانة عوض من الجامعة اللبنانية في ورقتها المعنونة "تأثير الترجمة على استخدام علامات الترقيم في الأعمال الأدبية العربية" إلى أن العلامة أحمد زكي هو أول من أدخل علامات الترقيم في اللغة العربية رسميًا. وأكدت أن علامات الترقيم كانت منفذًا لإدخال اللسانيات للغة العربية.

فيما قدم أ. د محمد جاد الله من جامعة الكويت الورقة الثانية المعنونة "الانحراف الدلالي في ضوء نظرية سابير وورف". وقد تساءل الباحث هل أن لغتنا التي نتحدث بها تعبر عن ثقافتنا؟ وأضاف أن أي انحراف في اللغة معناه انحراف في الثقافة. وقد قسم الباحث هذه الانحرافات إلى انحراف معجمي أي استخدام المفردة بنحو مختلف عن استعمالها في المعجم ، وانحراف في المصطلح وهو ما يراه الباحث جناية لغوية مثل المصطلحات "الرجعية" و "الانزياح" و "المكنز" ، وانحراف نمطي والذي يعني الإغراب في اللغة كمصطلح "الأصولية". وقد عارض أ. د علي الهروط من جامعة مؤتة ، رئيس الجلسة ، عارض الباحث في بعض آرائه وكان محقًا في ذلك حسب رأينا منها أن اللغة العربية لا تحتوي على درجات للزمن مثل اللغة الإنكليزية حيث أورد له مثالاً بظرف الزمان "أمسِ" (بالكسر) وهي تعني البارحة بينما "الأمس" (بتعريفها

بـــ ال) تعني الأمس البعيد والقريب. كما رد السيد رئيس الجلسة على الباحث في قوله أن الحرية في البلدان العربية مقيدة بينما هي في الغرب بلا قيود ، حيث قال إن الحرية في الغرب ليست بلا قيود.

وأخر من تحدث في الجلسة الافتتاحية د. ندى مرعشلي من الجامعة اللبنانية حيث كان بحثها بعنوان "الحمولة الدلالية والخلفية التواصلية في الخطاب التداولي" حيث قالت إن التداولية تدرس أكثر مما يقال. وقد درست الباحثة مسرحية "الأرجوحة" لمحمد الماغوط وأشارت إلى أن هذه المسرحية تصلح أنموذجًا للتفريق بين المعنى والاستعمال في اللغة. وأكدت على التركيز على اللغة العربية الوسطى المستخدمة حاليًا.

وقد نبه رئيس الجلسة الباحثين على ضرورة تطابق عناوين البحوث مع مضامينها.

ثم انقسم الباحثون إلى ثلاث مجموعات وكل باختصاصه في اللغات الثلاث. وهنا سنورد وقائع مجموعة اللغة الإنكليزية فقط لأن اختصاص كاتب هذه السطور ينتمي إليها.

- **وقائع الجلسة الأولى ٢٠١٨/٥/٨**

كانت أولى الأوراق البحثية التي قدمت هي ورقة د. محمد حناقطة من الجامعة الأردنية في العقبة والمعنونة "مشاكل الترجمة واستراتيجيات استحداث الكلمات السياسية الجديدة". ذكر الباحث فيها أن معظم الكلمات المستحدثة من قبل السياسيين في الغرب غريبة على اللغة العربية لسانيًا وثقافيًا. وأورد رأي نيسكا الذي يقول إن "الكلمات المستحدثة هي رمز للعملية الإبداعية". ولكن المشكلة تكمن في ترجمة هذه الكلمات المستحدثة وفي المجال السياسي بشكل خاص حيث يقول نيومارك إن "المشكلة في ترجمة اللغة السياسية هي أنها تجريد التجريد". وقال الباحث إن السياسيين يستحدثون الكلمات لأجل إخفاء الحقيقة والتغطية على السلبيات وقيادة الرأي العام عند مناقشة القضايا والأحداث الاجتماعية. وتخفي هذه الكلمات المستحدثة عادة رسالة تناقض ما تعنيه في الواقع. وهناك دائمًا هدف من استعمال مصطلح معين بحيث لا يمكن فهمه بسهولة.

ثم قدم د. كومان توكومارو من جامعة طوكيو ورقته المعنونة "نحو استكمال التطور اللغوي البشري الحديث – اللسانيات الرقمية". أشار الباحث فيها إلى أن الجينومات (وهي مجموع

الموروثات) في الكائن الحي منظمة في التركيب والشكل وعلينا أن نؤسس جينوم لغوي للسانيات الإنسانية. وقال إن اللسانيات الرقمية قد تطورت إلى ثلاثة أقسام في أصوات الكلام وتجمع ميكانيكية انعكاس الإشارات الشوكية في الدماغ. وحدد الباحث أن الإنسان الأول والإنسان الناطق ولدا كلاهما في جنوب أفريقيا.

أما ورقة كاتب هذه السطور من جامعة تكريت فقد كانت بعنوان "صورة مرض السرطان في مجموعة المختارات الشعرية The Wait Poetry Anthology" والتي حررت من قبل جورج ساندفر-سميث ، حيث تحدث في مقدمة البحث عن تاريخ مرض السرطان كموضوع شعري وقال إن إيان تويدي يحدد سنة ١٨٨٠ كبداية لهذا الاستخدام. وقد كانت أول قصيدة تتحدث عن هذا الموضوع بشكل غير مباشر هي للشاعر ولفريد أوين بعنوان "دلسي إيه ديكورم إيه" سنة ١٩١٧. وبعد عشرين سنة كتبت أول قصيدة تتحدث بشكل مباشر عن المرض من قبل الشاعر دبليو. إج. أودن بعنوان "الآنسة جي". تناولت القصائد الموضوعات التالية في كتاب إيان تويدي: وهي الرثاء والتعزية والإلهام والخلود. وركز الشعراء فيها على كيفية التعايش مع المرض وكيفية استقبال نتائج التشخيص النهائية وكيفية تمثيل مرض السرطان في

قصائدهم وقابليتهم في مخاطبة هذا المرض. وقد تسامت الشاعرة روزي جارلاند على مآسي هذا المرض وتحدثت بصوت الإنسانية في قصيدتها "بطاقة متبرع بالدم" من مجموعتها الشعرية "كل شيء يجب أن يرحل- ٢٠١٢". أما الشاعرة هيلين دنمور فقد أسطرت موتها القادم حيث تخيلت نفسها تعيش في العالم الآخر في قصيدتها "العالم الآخر". وفي المجموعة الشعرية لعدد من الشعراء بلغوا المائة شاعر وشاعرة من مختلف دول العالم The Wait Poetry Anthology ، ومنهم كاتب هذه السطور ، فقد ركز معظم الشعراء على موضوع مرض السرطان واستخدموه كمجاز شعري يرمز للكوارث التي تحل بالإنسان ومنها كوارث الطبيعة. ولكن البعض منهم صور المرض بهيئة الورود أو القطط أو سرطان البحر بأنواعه أو البراكين إما لإضفاء صفة جمالية عليه أو التخفيف من وقع آلامه أو تصويره بشكل وحش مرعب. وقد كانت موضوعات القصائد تتركز على الموت والانتحار وتجربة المستشفى ورموزها والتقدم بالعمر والحرب وعملية التوديع.

وقد اختتمت الجلسة الأولى بورقة البحث المعنونة "استحداث عوالم نصية في كتاب جاك فروست لوليم جيمس" للباحثة سارة أبو العينين من الجامعة الفرنسية في مصر.

▪ وقائع الجلسة الثانية ٢٠١٨/٥/٩

افتتحت الجلسة بورقة البروفيسور حمدي الدوري من جامعة تكريت والمعنونة "التداولية ودراسة الشعر" وهي من الموضوعات المتعلقة بأهم محاور المؤتمر. يركز البحث على مسألة مهمة في تفسير التداولية وهي القصدية لدى المتكلم في القصيدة intentional meaning. وقد تساءل كاتب هذه السطور فيما إذا بقي أحد يهتم بالقصدية في الشعر بعد نظريات موت المؤلف فأجاب الباحث بأن لا علاقة لقصدية المتكلم في القصيدة بالمؤلف ونواياه. ولكن المسألة تبقى غامضة لأن قصدية المتكلم في القصيدة ليس من السهولة تحديدها. ويستنتج الباحث بما أن التداولية تعنى باللغة كوسيلة لتواصل المعنى وأن التداولية هي مقترب مؤثر في دراسة الشعر وتدريسه وإنها تعنى بفهم المعنى المقصود في الشعر فإن الشعر يمكن أن يدرس وفق النظرية التداولية الخاصة بفعل الكلام والعلاقة بين المتكلم والمتلقي. ولكن هذه النظرية تأخذ المعنى المجازي في الشعر على أنه حقيقة واقعة ، فمثلاً في القصيدة التي يدرسها الباحث للشاعر كريستوفر مارلو "من الراعي المحب إلى حبيبته" يعد المتكلم حبيبته بأنه سيصنع لها سريرًا من الورود لو استجابت لحبه ، وهي صورة رمزية بأن الحبيبة ستعيش في كنف الطبيعة الغناء

المليئة بالورود لو قبلت العيش معه. فلا يمكن أن نأخذ هذه المبالغة الشعرية مأخذاً واقعيًا بحذافيرها ونعتمدها في تحليل الخطاب الشعري. وينهي الباحث استنتاجاته بالقول إن تدريس الشعر سيكون أكثر إمتاعًا ومثيرًا للاهتمام لو تبنى المدرسون هذا المقترب التداولي والذي سيساعد بالتأكيد في استكشاف المعنى المقصود والذي يشكل قلب الشعر. وهذا ما لا تتفق معه النظريات الحديثة في الأدب حيث يتم تحليل الخطاب الشعري بغض النظر عما يقصده الشاعر. ونحن أيضًا لا نراه مناسبًا ونفضل الرأي القائل بأن القارئ أو الناقد له الحرية التامة في تحليل النص الشعري وفق ما يراه هو لا فيما يراه المؤلف، وأن النص يصبح مستقلاً حال خروج النص من يده.

ثم تبعها ورقة د. طه خلف سالم من جامعة تكريت أيضًا والمعنونة "مسرحية هاملت لشكسبير: قراءة سيكولوجية". يناقش فيها الباحث السبب في تأخر هاملت في اتخاذ اجراءات الانتقام من قاتل أبيه وكذلك السوداوية في شخصيته حسبما يراها النقاد من الناحية السيكولوجية. ويخلص الباحث إلى القول في استنتاجاته أن شخصية البطل التراجيدي في مسرحية "هاملت" تعتمد عمومًا على العناصر السيكولوجية التي تؤثر على مجريات الأحداث في المسرحية. حيث يعاني هاملت من مشكلة سيكولوجية عميقة تتجذر في سوداويته التي

نشأت كنتيجة لصدمة أخلاقية سببها زواج أمه السريع من عمه بعد وفاة أبيه. وقد أدت هذه المشكلة إلى فشل هاملت في الاختيار والذي أدى إلى نهايته المأساوية. ولم يكن باستطاعة هاملت وبسلوكه الغريب تجاه حبيبته أوفيليا أن يحدد موقفه منها أو ينتقم لمقتل أبيه أو حتى للفعل المشين الذي اتخذته أمه. ولكنه بدلاً من ذلك قتل الشخص الخطأ (بولونيوس) ودخل في صراع مع ابنه (ليرتس). وكان بإمكانه حل مشاكله لو كان رجل فعل، ولكنه أُجبر على ذلك في نهاية المسرحية عندما لم يجد عذرًا للتأخير.

وعلى الرغم من أهمية التفسير السيكولوجي لشخصية هاملت فإن المقترب السيكولوجي لا يكفي لوحده لتفسير هذه الشخصية المركبة، فالتفسير السيكولوجي لا يأخذ بالحسبان مثلاً المعتقدات الدينية السائدة في عصر هاملت (العصر الإليزابيثي) والتي لا تعد الانتقام عملاً بطوليًا مثلما يعتقده كتاب المسرح الكلاسيكي زمن الإغريق والرومان. وهكذا فإن السبب في تأخير الانتقام قد يكون بسبب المعتقدات الدينية السائدة كما يراه بعض النقاد لا بسبب العناصر السيكولوجية التي تتحكم في شخصية البطل.

وقبل نهاية الجلسة الثانية قدمت د. ياسمين كيلو من جامعة الجزائر الثانية ورقتها المعنونة "ترجمة بعض المصطلحات الخاصة ثقافيًا: بعض الأمثلة" حيث بينت الفوارق بين الترجمة الحرفية والترجمة التي تهتم بالمعنى المقصود في رواية "دمشق: يا بسمة الحزن" لألفت أدلبي.

- **وقائع الجلسة الثالثة ٢٠١٨/٥/٩**

تحدث د. محمود كناكري من جامعة اليرموك في الجلسة الأخيرة عن "اللغة والقوة والإيديولوجيا" حيث بين أن المنظمات المتطرفة الحديثة منها والقديمة تكسب اللغة قوة بإيديولوجياتها فيكون للغة فعل السحر في تنفيذ الأوامر.

وقد اعترض كاتب السطور على أهمية اللغة في هذا السياق بالقول ان الأهمية هنا للأيديولوجيا وليس للغة لأن اللغة مجرد أداة لتنفيذ ما تقرره الإيديولوجيا.

وكانت الورقة الثانية بعنوان "الدلالات التي تكشفها دراسة اللهجات العربية الجنوبية بخصوص الأصوات الساكنة في اللغة العربية" قدمتها عبر سكايب د. جانيت واتسون من جامعة ليدز في المملكة المتحدة ، درست فيها اللهجات

الجنوبية كاللهجة الصنعانية والأمهرية بتسجيل الأصوات بالأجهزة العلمية ورسم ذبذباتها.

أما خاتمة الجلسة الأخيرة فقد كانت لورقة د.عاطف الصرايرة من جامعة مؤتة عن أساليب النفي في اللهجات الأردنية والمغربية والجزائرية ، وأحدثت جدلاً واسعًا بين الحضور والباحث.

تميز المؤتمر بالتنظيم الدقيق وتوفير كافة متطلبات النجاح من وسائل النقل والسكن والطعام والقاعات والتكنولوجيا المرافقة لها ، ولكن كنا نتمنى لو أن إدارة المؤتمر قامت بطبع كراسة تجمع فيها ملخصات البحوث المقدمة في المؤتمر إضافة إلى ما تم تقديمه كبرنامج المؤتمر وبروشر مدينة الكرك وجامعة مؤتة. وتميز المؤتمر أيضًا بحسن الضيافة العربية بفضل جهود رئيس جامعة مؤتة أ. د ظافر الصرايرة ورئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر د. محمد المطالقة عميد كلية الآداب والهيئة المنظمة للمؤتمر ، ونخص بالذكر د. حمود الرحاوي رئيس قسم اللغات الأوروبية ود. رانية العقاربة رئيس قسم اللغة الإنكليزية.



في نقد الشعر

التغريب في نص (تراتيل غربة) لفاطمة نزال

يتوه ظلي

في طرقات المدينة

متسكعًا

وألاحقه

علّي أعثر

على أناي

كيف أغادرك

عاريةً

لا أرتدي

إلا خُطاي ؟!!

أيتها المزينة

بأقراط غربتي

خذيها ،

وأعيديني

إليك...

إلى ظلي

وبعض من أناي

يمثِّل موضوع الغُربة والتغريب مكانةً خاصةً في الأدب الأوروبي الحديث لِمَا أنتجته موجة الحداثة من أثر كبير في بنية المجتمع وانعكاسه في أعمال الكتاب الأوروبيين ومن ثم انتقال هذه العدوى إلى سائر آداب العالم لما عاناه البشر من حروب وكوارث في كل مكان. كما أن التقدم التكنولوجي قد أحدث شرخًا كبيرًا بين الطبيعي أو الواقعي والمصطنع، مما ترك تأثيره على النفس البشرية في انقساماتها وتشظياتها. وهكذا فقد تضافرت جملة من العوامل في إحداث تركيبة نفسية مزدوجة تجلت بشكل خاص في تقنية القناع التي ابتكرها وطورها عدد من النفسانيين والأدباء في مستهل عصر الحداثة لتلائم الوضع المعقد الذي انتهت إليه النفس البشرية في العصر الحديث.

وفيما يخص الإنسان العربي فقد انتقلت إليه العدوى وتغلغلت في أعماقه نتيجة للعوامل والتغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في العصر الحديث التي أثرت في تكوين شخصيته وأضافت أبعادًا أخرى تتعلق بانقسام هذه الشخصية في خضم الصراع الشرقي- الغربي ، والعربي- الأوروبي وغيرها من الثنائيات ومن ضمنها ثنائية القديم – المعاصر فيما يخص موجة الحداثة على النطاق العربي. وقد أحدثت

هذه الثنائيات هزة كبيرة في توصيفات الشخصية العربية وخاصة عندما تصبح هذه الشخصية في مواجهة مباشرة مع الضد المتمثل بالآخر أيًّا كان توصيفه.

نخلص من هذه المقدمة لنتناول نص (تراتيل غربة) لفاطمة نزال والذي يتراءى لنا من عنوانه كنص يتحدث عن تجربة الغربة في مكان ما ينتمي للآخر. ولكن يمكن أن تكون هذه التجربة قد حدثت في بلد الموطن أيضًا بفعل الأزمات التي أحدثتها الموجات المستمرة للحداثة في استلاب الشخصية من أصالتها:

يتوه ظلي
في طرقات المدينة
متسكعا
وألاحقه
علّي أعثر
على أناي

وفي هذا المقطع يكون الانقسام واضحًا بين الأنا والظل ، أو بين النفس وقناعها. والإشارة لـــ(طرقات المدينة) يحمل معنى رومانسيًا يعزِّز هذا الانقسام في ثنائية الريف – المدينة.

يتحول هذا الانقسام المادي في المقطع الأول من النص إلى انقسام معنوي في المقطع الثاني حيث يكون الحبيب – الوطن بمثابة الأنا الذي يغادره ظله إلى بلاد الغربة ترميزًا للالتحام القائم بين الحبيبين:

كيف أغادرك
عاريةً
لا أرتدي
إلا خُطاي ؟!!

وفي المقطع الثالث ليس بالإمكان ردم فجوة الانقسام بين الأنا والظل بشكل كامل ، ويصبح التمني في إعادة الانسجام بين الظل و (بعض من الأنا):

أيتها المزينة
بأقراط غربتي
خذيها ،
وأعيديني
إليك...
إلى ظلي
وبعض من أناي

وهذه التفاتة ذكية من الشاعرة أو المتحدث في النص للإشارة إلى مسألة مهمة وهي استحالة تحقق الانسجام التام بين الأنا والظل في خضم التناقضات المريعة التي يعاني منها الإنسان المعاصر في مجتمعه وثقافته.

وتصبح الغُربة أكثر إيلامًا عندما يكون الفقد يخص وطنًا وحبيبًا مثلما قد يوحي به هذا النص لارتباط الكاتبة بوطنها السليب فلسطين والذي لا يمكن تعويضه بالحبيب لأن الوطن هنا أرض تتماهى مع الحبيب. لذلك يكون الشعور بالتغريب في أوّجه نتيجة فقدان الشرط الأول لوجود الحبيب وهو الوطن. وبهذه المعادلة نتفهم الشعور الأقل حِدة بالتغريب بوجود الوطن وفقدان الحبيب على أمل أن يتم اللقاء حين يتحد العنصران الأساسيان الوطن والحبيب. ولا ينتفي الشعور بالتغريب إلا بتحقق هذين العنصرين في معادلة صعبة التحقق في ظل الأوضاع المريعة في النزوح والهجرة التي تمر بها أوطاننا في الوقت الراهن.

اللغة - الجسد في نص فاطمة نزال (وَلَه)

(وَلَـهْ)

وَجئتُ بثوب يشِفٌّ عن لُغتي
عَن لوعة الحب المخبأ
تحت أستارٍ رقيقة ،
وفتحتَ إذ أبصرتني أزرار حرفك
ولملمتَ بكفٍّ الحب
ما تفتح من أزاهير الحديقة...

دأب الكثيرون من الشعراء والكُتَّاب في تمثيل العلاقة العاطفية والجسدية بين الرجل والمرأة كالعلاقة الإبداعية بين المبدع وحرفه أو كلمته أو نصه أو عمله الإبداعي عمومًا إذا شملنا الفنون الأخرى غير الكتابية أيضًا ومثالها "بيجماليون". والعلاقة بين اللغة والجسد في هذا النص علاقة عضوية تصل حد العشق أو الوله... يشير السطر الأول من النص إلى اللغة–الجسد التي يشف عنها الثوب الشفاف الذي يرمز إلى الحاجز بين المبدع وإبداعه والذي يظهر أكثر مما يخفي. ولو

شبهنا المرأة أو الحبيبة بالقصيدة لوجدنا أن القصيدة لا تعطي نفسها إلا لشاعرها الذي يعرف أسرارها ويسبر أغوارها ولكن إلى عمق شفيف لا تحجبه الحُجب عن الرؤية أو الرؤيا. كذلك الشاعر لا يمكنه الكتابة في أي موضوع يعرض له وإنما هي لحظات من الإلهام والعشق تجري بين العاشق ومعشوقته أو المبدع وعمله الفني... لذلك يقول النص:

وفتحتَ إذ أبصرتني أزرار حرفك

فالموهبة لا تتفتح إلا في موضعها الذي خلقت من أجله. وكلنا يعلم ما تعني القصيدة العصية أو التي لا تأتي مثلاً فموضوع القصيدة لا يجد صدى في قريحة الشاعر أو لا وجود للتجانس العضوي بينهما. كذلك فإن جسد المرأة لا يظهر مفاتنه إلا لمن يحب.

والمقابلة هنا بين جسد المرأة والعمل الفني لما فيه من جماليات مشتركة بينهما. فالخالق الأعلى خلق المرأة بأبهى صورة جسدًا ومعنىً ولا يمكن مقارنته طبعًا بالخلق الفني الذي يمارسه الإنسان لأن الفنان يبتكر الصورة التي لا حياة فيها ، وإذا قلنا إن اللوحة مثلاً تكاد أن تنطق أو صورة تنبض بالحياة فإنما نقول ذلك مجازًا. لذلك فإذا قارنا مجازًا بين كلا العمليتين فإن الإنسان أو الشاعر لا وسيلة له في الخلق سوى

الكلمات والخيال ، وإبداعه أصلاً هو جزء من إبداع الخالق الأكبر ويتماهى معه إذا أخذنا بالفلسفة الغنوصية أو العرفانية.

وتبدو خاتمة النص تطبيقًا لما ذكرناه سابقًا:

ولملمتَ بكفِّ الحب

ما تفتح من أزاهير الحديقة...

فالكف التي تكتب أو تنحت أو ترسم بحُب لا يمكن أن تبدع أو تقطف إلا الأزاهير. وقد يبدو هذا التصور رومانسيًا فوق العادة، ولكن هذا النص لا يمكن قراءته إلا وفق هذا التصور الغارق في الرومانسية.

على أن المشكلة في النص تكمن في حساسية تناول الجسد فنيًا في المجتمع الشرقي ، وقد باءت محاولات كثيرة بالفشل الذريع لتناولها الموضوع بشكل مباشر وفج... ونجاح النص هنا يكمن في التلميحات والتوريات التي أخرجت النص من هذا المأزق، وهنا مكمن الروعة فيه.

المرأة - المثال والمرأة - الواقع في نص (مدارج)[(١)]

لفاطمة نزال

ابتداءً من العنوان يبدأ النص برمز لمقياس المراد منه تجزئة المسافة بين المرأة – المثال وهي تقبع في أعلى (المدرج) أو (السلّم) ، وبين المرأة – الواقع التي نتلمسها في حياتنا اليومية والتي ترتمي في الدرجة الدنيا من المدرج. وما بين الواقع والمثال (درجات) ومسافة تجاهد المرأة لترتقيها بكل ما أوتيت من قوة. ولكن النص لا يخاطب هذه المرأة ولكنه يخاطب الرجل الذي تنعكس على مرآته صورة تلك المرأة.

في مستهل النص تنادي المرأة – المثال الرجل

"اصعد إلى عليائك فيّ"

كي يرتقي في مدارج هذه المرأة ويتنقى من أدرانه كي يكون كفؤاً لها. فالمتهم هنا هو الرجل وليس المرأة. وبهذه الطريقة فإن النص يرى أن المرأة والرجل كيان واحد كلاهما يرتقي

---

(١) قصيدة (مدارج) ضمن المجموعة الشعرية (اصعد إلى عليائك فيّ) لفاطمة نزال والصادرة عن دار مكتبة كل شيء في حيفا ٢٠١٧. وهي المجموعة الأولى للشاعرة.

بالآخر على الرغم من أن المهمة الأساس ملقاة على عاتق الرجل في هذه المهمة الصعبة لأن الرجل هو الذي يتحمل المسؤولية.

يؤشر السطر الثاني من النص طبيعة المرأة – المثال حيث تؤكد علويتها بأنها سحابة في السماء مكتنزة الروح ومهيأة لأن تمطر في ساحة الرجل الذي يتوق إليها:

قد نذَرْتُ لكَ ما تكاثفَ في مزُنِ الرُوّحْ

وتناغمًا مع هذه الفكرة يحيلنا النص إلى سورة مريم في السطر الثالث من النص:

وما يسّاقطُ من رطُبْ

ليبين لنا أن مريم العذراء هي المرأة – المثال أو تكون على صورتها.

ويتناغم مع هذه الصورة ما ورد في السطرين السابع والثامن:

قد نذرتُ لك

كلَّ ما أوحى به الحرفُ إليّ

وبفكرة الوحي تكتمل صورة "النبوة" ، فالمرأة – المثال تقارب هذه الفكرة كأعلى مراتب الكمال التي يمكن أن تصل لها المرأة – الواقع نحو المرأة – المثال والتي تطمح أن يصل

الرجل إلى كفئها فيها.

تتمثل المرأة – المثال في الجزء الثاني من النص بصورة حوريات الجنة السبعين:

اصعد إلى عليائك فيّ...

اشرب نخبَ الجنةِ..

عانقِ الحورياتِ السبعينْ

ويصف النص حوريات الجنة في السطر الحادي عشر بأنهن:

إنهنّ السائحاتُ السابحاتُ الراغباتُ الممتعاتْ

وتبدو صورة المرأة هنا تشبه المرأة الدنيوية إلى حدٍ كبير ، ولكن النص يستدرك في السطر التالي ليعود إلى صورة المرأة – المثال:

الجاثياتُ على نصلِ الكلامْ

فالكلام أو اللغة لها قوة واستقامة كحد السيف.

وتكمن أهمية ذلك في أن اهتمام المرأة – المثال يتركز على الجانب المعرفي وليس الجسدي. ويتناغم هذا المفهوم مع ما ذكرناه عن الوحي في السطرين السادس والسابع آنفًا.

ويتكامل المعنى عن صورة المرأة – المثال في السطرين التاليين مباشرة:

الحاذراتُ من السقوطِ في الحبّ المتاحْ

التائقاتُ إلى عشق عصيَ سرمديً

فالنص هنا أو المتحدثة فيه تصف المرأة – المثال بأنها تحذر من الوقوع في فخ الجسد وتتوق إلى

عشق عصيَ سرمديً

وبذلك تتضح الصورة المرسومة عن العشق المستحيل الذي تطمح إليه المرأة – المثال حيث أنه "عصي" و "سرمدي". وتبدو المفارقة هنا في غاية الغموض ، فكيف يكون العشق عصيًّا وسرمديًّا في الوقت ذاته؟ ربما هو العشق الذي لا ينطفئ مهما طال به الزمن. وبمعنى آخر ، العشق الذي لا يبلغ ذروته بوسائله المادية ولكنه يتمثل بشعلته الروحية التي لا يمكن الاقتراب منها لأن ذلك يعني الانطفاء وانتفاء تحقق ذلك العشق ونهايته.

ثم يراوح النص بين صورتي المرأة – المثال ، والمرأة – الواقع، في النصف الثاني من النص:

اصعد إلى عليائك فيّ

ضاجعِ الفكرة في رؤوسهنّ

ويستعين النص هنا بالمفارقة "ضاجع الفكرة" ليؤكد ثنائية الروح – الجسد ولينحاز نحو "الفكرة" أو "الروح" لدى المرأة.

ثم ينتقد النص فكرة التعدد ، وهي غاية بعض الرجال ، ونجد تطبيقًا لذلك في الحوريات السبعين آنفًا ، حيث يجد الرجل الروح في الواحدة ما لا يمكن أن يجده في المتعددات اللواتي لا يقدمن سوى الجسد:

إنّها الواحدة وهنّ المتعدداتْ

وستكون هذه المرأة بِكرًا بالطبع لعذريتها مثلما شبهها النص بمريم العذراء في البداية. ولكن وصف النص للمرأة الثيب بـــ"العُرُب الغاويات" يبدو وصفًا غريبًا ، ربما المراد منه المرأة التي لا تهتم سوى بالجسد.

وبعد ذلك يقع النص في فخ المباشرة: "متماهيا في المطلق " حيث يصل الارتقاء في مقامات العشق إلى "المطلق" ، وهي كلمة تستعمل في المقالات لا في النصوص الشعرية تمامًا مثلما اعتاد عليه محمود درويش:

دوزنِ الحرف على أنغام رقصاتهنَّ

واعزفْ على الوترِ الخامسْ

لترقى مقاماتِ العشقِ

متماهيا في المطلقْ

سابحا في النورْ

فالحرف قد سبق ذكره في مقطع سابق من النص حيث ارتبط بالوحي ، ولكنه يرتبط هنا بالموسيقى والرقص الصوفي ليكون "الوتر الخامس" في العود العربي وسيلة للارتقاء نحو الكمال ، حيث يصبح الرجل العاشق مرآة للمرأة المعشوقة أو العكس كي تتلاقى الروحان في الخلود وتنفضان عنهما أدران الجسد وفنائه.

تتمثل قوة النص في جزئه الأول وتبدو نهايته كتحصيل حاصل ، على الرغم من أن هذه النهاية تؤشر فكرة يصبو النص إليها وهي فكرة الكمال والتماهي مع المطلق.

أدب الحرب في نص (رسالة إلى أمي)

د رضا المحمداوي

نشرت ثقافية صحيفة الصباح العراقية نصًا لرضا المحمداوي في ٢٠١٧/٥/٢ في العدد ٣٩٤٩ ، يتحدث فيه عن تجربة شاعر محارب وهو على خط النار.

ولو تتبعنا تاريخ أدب الحرب لوجدنا أن الحرب كموضوع يتناوله الشعراء والكتاب من زاويتين: الأولى مع الحرب حيث يمجدها الكتاب ويشيدون ببطولات الجند وتضحياتهم في سبيل الوطن ، ويمثل هذه الرؤية في الأدب الإنكليزي الشاعر ريوبرت بروك Rupert Brooke حيث يمجد انتصارات الجند وحروبهم في ظل الامبراطورية البريطانية... بينما تنظر الفئة الثانية من زاوية معادية للحرب بغض النظر عن أهداف هذه الحرب ، ويمثل هذه الفئة الشاعر ولفريد أوين Wilfred Owen.

ويبدو أن هذا النص يندرج في باب الفئة الثانية حيث يرسل المقاتل رسالة لأمه مشحونة بمشاعر معادية للحرب. نفهم من كلمات الشاعر أن المحارب كان فتىً مدللاً لدى أمه ولا يهمه

سوى الدراسة والصلاة وقراءة الكتب. ونفهم من تقابل المفردتين (الحب) و (الحرب) في قافيتين من أسطر النص أن المفردة الأولى تغلب الثانية ابتداءً من المشاعر التي يبديها الشاعر تجاه أمه ويمكن أن تمتد إلى الوطن – الأم، ولا تنتهِ عند أي حب آخر.

ويلمح النص إلى خشية الأم على ولدها من عدة مخاطر:

وأخشى أن تختطفه الريح

أو يضيع في الظلمة

أو يأكله الذئب

أحد المخاطر يرمز له بالريح وتمثل الأعداء، والخطر الآخر هو الظلمة وهو رمز عام يشير إلى الجهل أو الظلم. كما أن خطر الذئب يحيلنا إلى قصة يوسف في القرآن الكريم حيث يتآمر الأخوة على أخيهم ويلفقون لأبيهم قصة اختفائه ويلصقونها بالذئب. ولا يخفى على القارئ ما تعنيه هذه القصة من صراع الأخوة على مكسب أو مأثرة. وتشير هذه المخاطر إلى فهم عميق للخلفية السياسية والاجتماعية والثقافية التي تدور فيها رحى الحرب. لذلك فإن الشاعر المقاتل يريد إنهاء هذه الحرب وأن أمه تدعو بأسماء الرب والأنبياء والأولياء والقديسين أن تنتهي الحرب من أجل ولدها:

وأدري أنك من أجلي

ومن أجل الآخرين

بعد صلاة العشاء

تبدئين بالنشيج

وتدعين بكل أسماء الرب ،

وبأسماء الأنبياء

والأولياء

والقديسين

كيما يلقى الشيطان في جحيمه

وتنتهي هذه الحرب

ويمثل الشيطان بالطبع كل أنواع الشرور ومنها ما تعنيه المخاطر المذكورة آنفاً.

وينهي الشاعر قصيدته بمقطع معبر:

مائة وعشرون رصاصة موت

في جعبتي

يا أماه ،

ولا توجد بينها رصاصة خلب

وفي هذا المقطع يعبِّر الشاعر عن موقفه من الحرب حيث يتمنى أن تكون إحدى الرصاصات المائة والعشرين رصاصة خلب لا تقتل. أما لماذا مائة وعشرون فلأن شاجور البندقية يحتوي على ثلاثين رصاصة ويتدرع المقاتل عادة بأربعة شواجير في جعبته عند القتال.

وهنا يضع الشاعر المقاتل في مأزق اتهامه بالجُبن ، ولكننا نجد له عُذرًا أنه رجل الكلمة لا رجل السلاح وقد أُقحم في معركة لا يجيدها.

ولا يظهر لنا النص أي إشارة لزمان مناسبة القصيدة حيث يمكن أن نستدل منها على موقف الشاعر أو المقاتل في النص من الحرب التي تدور رحاها في مكان معين غير معروف ، هل هي حرب عبثية أم دفاعية؟

نستنتج عمومًا أن القصيدة تتصدى لحرب لا تحظى بمباركة الشاعر ، أو أن موقفه سلبي من الحرب عمومًا مهما كانت الأسباب والدوافع.

هاجس الزمن في نص (حبي الخالد)

د. نهلة حوراني

يشكِّل هاجس الزمن والخوف من التغير الذي يحدثه في شكل الحبيب الفكرة الأساسية التي تتشرب روح النص وتساهم في بنائه لتصل الذروة في السطر الأخير الذي يعبر عن الخلود بصيغة ما:

وستحبني للأبد.

يتكون النص من ثلاثة مقاطع وكأنها تشير إلى مراحل العمر الثلاث : الطفولة والشباب والشيخوخة... ويبدو أن اقتناص لحظات الجمال وتثبيتها كصورة خالدة للحبيب أو الحبيبة كي تعاند الزمن وتطمح للخلود هو الهاجس الأول لكاتبة النص أو الحبيبة التي لا يهتم بها الحبيب المنشود:

أنا سأرحل..
فأنت أجمل من أن أشتاق إليك
ولا أجدك..
أجمل من أن أحبك
ولا تراقصني

أجمل من أن أشد خصري

فلا تلتفت

أجمل من أن أحلم بك

ولا تحلم بي

أجمل من أن أزرع لك الليمون

فتنكر العبير..

لذا سأرحل

معي صورة وبضع أحرف حب..

لذا ستظل جميلاً..

وماذا أريد

غير حبيب جميل؟!

وسأظل أحبك

وتطغى صورة الحبيب – الحلم في المقطع الأول من النص لأن الحبيب لا يبدو مكترثًا بما توفره الحبيبة أو تستعرضه كي تلفت انتباهه. ومع ذلك فالحبيبة تكتفي بأنها اقتنصت تلك اللحظات الجميلة عن بُعد على الرغم من عزمها على الرحيل لأن محاولاتها في اجتذاب الحبيب لم تفلح. وكانت أكثر ما يهم الحبيبة أن تحتفظ بصورة جميلة للحبيب "وبضع أحرف حب".

أنا سأرحل..

سأحمل الحب الأول جمرا..
وأحفظ الأغنية الأولى سحرا..
وأكتفي باللقاءات الأولى..
بعد غياب الدهشة
يشيخ الحب..
وأنا أريد دهشة لا تشيخ..
فأنت أجمل من أن تقول "أحبك"
ولا أندهش من الفتنة

في المقطع الثاني تتوضح طبيعة العلاقة العاطفية بين الطرفين ولكن الحبيبة تصر على الرحيل كي تحتفظ بسحر "الحب الأول" ودهشة "اللقاءات الأولى" وجمال "الأغنية الأولى". وتبدو ثنائية الدهشة – الاعتياد تقابل ثنائية الشباب – الشيخوخة في هذا المقطع من النص متمثلة بانحياز الحبيبة للجانب الأيمن من هاتين الثنائيتين والذي يمثل الدهشة – الشباب. وكي تحتفظ الحبيبة بالدهشة – الشباب تؤثر الافتراق والانتقال إلى مساحة الحلم لتنشد الخلود أو بكلمات أخرى الابتعاد عن الواقع الذي يفترض النقيضين إلى الخيال الذي يرسم جانبًا أُحاديًا مبنيًا على أساس الجمال بصورته المطلقة.

أنا سأرحل..
اذكرني كما شهرزاد ليلة العرس..
كحبيبة تخبرك باسمها لأول مرة..
كطفلة لا تكبر تتهجى حروف اسمك كل صباح
فتسقيها اللبن
وتشرب من عينيها العسل
سأرحل كي تذكرنى جميلة
فأنا أجمل من أن تذكرني
ولا تراني جميلة
وستحبني للأبد

وفي المقطع الثالث يصل النص ذروته بناءً وفكرة. فعلى الرغم من اختلاف التسلسل الزمني لمراحل العمر في العودة إلى مرحلة الطفولة في المقطع الأخير إلا أن تلك العودة يمكن تبريرها لارتباطها بالمعنى الذي يريد النص إيصاله. فطفولة الأشياء هي الذروة بالنسبة للحبيبة حيث تتمنى أن تكون

طفلة لا تكبر تتهجى حروف اسمك كل صباح

و

حبيبة تخبرك باسمها لأول مرة

ولكن الصورة الأعمق جمالاً هي صورة

شهرزاد ليلة العرس

والتي توحي ببكارة الأشياء حيث تمثل العروس (ليلة الدخلة) بدهشتها ومخاوفها التي تتمنى أي عروس باحتفاظها بتلك الصورة الجميلة للأبد. وما تقتنصه الحبيبة من هذه الصورة هو ما يثير الدهشة حقًا ، فالعروس الشهرزادية هنا لا يهمها الموت في اليوم التالي لليلة العرس بل أن كل ما يهمها هو الحفاظ على الصورة الجميلة لتلك الليلة وتثبيتها في الذاكرة كصورة لا يطالها تأثير الزمن. وقد استعاضت الحبيبة عن الموت في اليوم التالي بفكرة الرحيل عن الحبيب ، ولو أن الرحيل يوحي بفكرة الموت أيضًا.

اعتمدت كاتبة النص في بنائها له على تسلسل الفكرة وأهملت تسلسل الزمن لأن الزمن أساسًا هو العدو الضمني للحبيبة. فجاء ذكر الشيخوخة في المقطع الثاني الذي يمثل مرحلة الشباب. بينما ذكرت الطفولة في المقطع الثالث الذي يمثل مرحلة الشيخوخة. لكن التماهي بين هذه المراحل الثلاث يشكل أيضًا ميزة للنص باعتبار أن الإنسان يمثل كتلة واحدة ورمزًا واحدًا متكاملاً في شتى مراحله.

صوفية المكان في نصي

(قلوب الأمكنة) و (الكوخ)

قلوب الأمكنة

هبة كمال

أراك فى قلوب الأمكنةِ

لا وجود إلا وجودك ،

تهطل مشكاة وجهك على رأس الظلام

لتنهار أمام بسمة ثغرك كل آهاتى

متى تستأنس الروح بهمسك ؟؟

متى تسكر رمالي بزبد خمرك ؟؟

الكـوخ

رفيعة زعفران

بمدخل الغاب

حيث نلتقي

أنزع سرابيل الصمودِ

و أنوثتي أرتدي
مَالي كلما اشتممتُ عطرهُ
أترنحُ سُكرًا ونشوة
وبثنايا الوجد يقرعُ خلخالي
ويلي منك يا هالكِي
أتسلحُ بالصبر وبالأرضِ أثبتُ
الخُطى
فتخونني رجفتي ودمعة عيني
تتهاوى وترتخي خطواتي
كلما اقتربتُ من ذاك
الكوخِ
أرتدي الدانتيل الأسود
لأهزم به
حبيبًا تفنن في تعذيبي
فما أراني أهزمُ
غير نفسي
متحدرة لنيل
شرف ابتسامته.

للمكان قلب أو روح تتحسس من يحبه ويستنطق لغته لأنه مرتبط بأناس سكنوا فيه وتنامت وشائج عاطفية بينه وبينهم. يتوفر لدينا نصان هما (قلوب الأمكنة) لهبة كمال و (الكوخ) لرفيعة بوزعفران ، وقد أطلقتُ هذين العنوانين على النصين لأن الكاتبتين اعتادتا أن لا تضعا عناوين على نصوصهما. والعنوان الأول مأخوذ من السطر الأول في النص:

أراك في قلوب الأمكنة

لا وجود إلا وجودك ،

ويشير هذا المجاز (قلوب الأمكنة) إلى نظرية وحدة الوجود الصوفية لابن عربي والذي يؤكده السطر الثاني (لا وجود إلا وجودك). فالله سبحانه وتعالى وفق هذه المدرسة الصوفية موجود في كل مكان **(وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)**[1]. ولكن هذه المدرسة تذهب أبعد من هذا الفهم وترى مثلما ترى الفلسفة الهندية أن الخالق يتجسد في المخلوق ليكون وحدة واحدة. قد يختلف الفقهاء والمتصوفة حول هذا المفهوم الفلسفي لكن ما يهمنا هنا هو البُعد الشعري للنص.

---

(١) سورة البقرة - الآية ١١٥.

في السطر الثالث نجد التناص القرآني مع (مشكاة الأنوار) أو شجرة الحياة التي هي لا شرقية ولا غربية (أصلها ثابت وفرعها في السماء). وهنا الانسجام واضح في الأسطر الثلاثة الأولى لتختم بالتوحد مع بسمة (الخالق) أو (المعبود – ربما يكون بشرًا).

لكن السطر الخامس يقوض البناء السابق للنص حيث تنهار هذه الوحدة بالتساؤل المفاجئ بـــ(متى). ويتكرر هذا التساؤل في السطر السادس وكان يمكن تعزيز (الوحدة) بتوظيف محتوى السطرين الأخيرين في هذا الاتجاه. فالسطر الخامس يحتوي فكرة (استئناس الروح) والسادس يحتوي فكرة (الخمرة الإلهية) و(السكر الصوفي) ، ولكن كاتبة النص لم تحسن صياغتهما بما يصب في بناء النص عموديًا. ولكن لو أعدنا قراءة النص بترتيب أفعال المضارع أفقيًا على الشكل التالي: أراك ، تهطل ، تنهار ، تستأنس ، تسكر ، لوجدنا أن رؤية المعبود وهبوطه قد تحققت واندمج الرائي والمرئي واشتعلا في نشوة صوفية وإن تكن على صعيد الأمنيات.

وفي نص رفيعة زعفران (الكوخ) والذي يذكرنا برواية الكاتب الأمريكي هنري ثوريو (والدن) تقف العاشقة على مقربة من كوخ الناسك الذي اعتزل العالم فيه ليخلو إلى

تهجداته والتي تحاول إغراءه بتفعيل عناصر الأنوثة فيها دون جدوى:

بمدخل الغاب

حيث نلتقي

أنزع سرابيل الصمودِ

و أنوثتي أرتدي

وقد يظن القارئ أن العاشقة تحاول الصمود أمام المحبوب لكنها تنفي ذلك من بداية الأمر حيث لا ينفع هذا التكتيك باستمالته فتقرر أن تتبع أسلوب الإغواء بدلاً من أسلوب التمنع فهل ستنجح يا ترى؟

وقبل أن تدخل كوخ الحبيب تتوه بـــ(ثنايا الوجد) وتسكر بعطر المحبة وتستحضر قواها المنهارة كي تواجه الحبيب الذي "يتفنن بتعذيبها" بصده وجفائه:

مَالي كلما اشتممتُ عطرهُ

أترنحُ سُكرًا ونشوة

وبثنايا الوجد يقرعُ خلخالي

لا يمكننا تحديد طبيعة هذا المحبوب المتجبر الذي ترتجف منه هذه الحبيبة ولكننا قد نحيله إلى طبيعتين: الأولى بشرية حيث يتوافر هذا النوع من البشر الذي يظن أن المرأة مصدر الشر ودعوة للإخلال بشروط التقوى والعبادة لذلك نراهم يغالون في قسوتهم على المرأة وإبعادها لأنها مصدر تعذيب دائم لهم لمخالفة شروط عباداتهم. كما أن اقتحام خلوة الناسك من قبل امرأة يوحي بالوقوف في حضرة الشيطان.

والطبيعة الثانية إلهية لكون المشهد قد تم تصويره وكأننا في حضرة إله لا بشر ، حيث الرهبة والرعشة والهول. ولكننا نستبعد ذلك لأن المعني يسكن كوخاً في غابة ، وهذا من طبيعة البشر لا سواه.

وبعد أن تفشل أساليب الإغراء مع هذا الناسك العنيد تكتفي العاشقة بنيل "شرف ابتسامته" وكأنها قد حازت على ما جاء بها إليه ، وابتسامة الرضا من المحبوب تدل على تقبل وتفهم من المحبوب لمحاولات الحبيبة المفتونة به لاستمالته. ولو راوحنا بين المستويين البشري والإلهي في فهم طبيعة المحبوب لتمكنا من فهم طبيعة هذه العلاقة المشحونة بالعاطفة الصوفية التي تجمع بين الحب البشري والحب الإلهي في نسق متحد.

ولو قارنا بين النصين فإننا لا نجد كلمة دالة بوضوح على المكان في نص (قلوب الأمكنة) سوى الرمال التي تدل على الصحراء وربما لا نجد سوى اللامكان الذي يعني ملكوت الله، بينما نجد الكوخ والغابة في نص (الكوخ). والكوخ هنا ملاذ للمتعبدين من المتصوفة والذين يتشوقون إلى التماس مع الطبيعة كمظهر من مظاهر تجلي الإله في الأرض حسبما يرى بعضهم. كما أن الفعل في النصين ينتهي بالابتسامة كرمز للفرح الذي يتصل بما يمكن تسميته صوفيا بالغبطة وهي تمثل ذروة النشوة الصوفية الناتجة عن اتحاد الحبيب مع المحبوب.

درر الكلام في بحر منبسط : (بلا عنوان)

د هبة كمال

حين أكون مشاعكَ الأوحد

حين أكون خِفية لحونك..........

يا رجل

إن تلك المعاناة زادت إلى حد الفوران،

أخشى عليها فعلة التبخر،

يا رجل

أنا أعرف هذا

يعشقني هذا وهذا

أنا أُكبِّل هذا

وأُربك هذا وهذا

أركلُ كل هؤلاء،

أعودُ إلى ارتهاني فيك،

أتحدث ساخرة عن لبن العصفور،

فيأتوني به مغطى بزغب وُلدان الملائكة المخلدين،

أسكبه أرضا، وأركض نحو ماء بئرك المتحجرة،

يا رجل
كن ما تشاء، لكن لا تنتصف الأشياء،
منتصف الأشياء مرعب،
منتصف الأمور قاتل،
لا تدعني على عشاء تجاهلك،
لا تأمر إحداهن تقطع أصابعها في لحظة مروري جوارك،
يا رجل
لا تكن نسخة من مسوخ الذكور،
أنت تحب من يراقبك، أعرفُ هذا،
تحب من يفتش الطرقات ويسقيها خمر الورود قبل تقبيلها لخطوِك،
أنت تحب من يعرف لون أحشائك،
من يلعق اسوداد ليل عينيك،
من يسهر ليحسب نسبة العشق في دمك،
من يقطع الأشجار الناعمة ليصنع لعينيك الذابلتين محارم حانية، تُقيم معك صلاة الملح والخلاص،
أنت تحب من يُدركك ويُجيدك،
ولا يتحدث عن مهارته فيك حتى إليك

تتميز كتابات هبة كمال بالنثر المركز الذي يرتفع أحيانًا بمجازاته المبتكرة إلى مرتبة الشعر المدهش. وتذكرني كتاباتها بكتابات غادة السمان ، مع الفارق في اتقان اللغة ، حيث تعتقد هبة كمال أن بإمكانها تشكيل اللغة مثلما تريد بغض النظر عن نحوها وصرفها وتشكيلها. والنثر في هذا النص أكثر من الشعر فهو كالبحر الممتد المنبسط الذي تتناثر فيه دُرر الشعر.

وفي هذا النص المدهش يستوقفني استخدامها لما يسمى بالأدب الإنكليزي (بارادوكس) وهي نوع من أنواع المفارقة مثل (مشاعك الأوحد) أو (عشاء إهمالك). ويستوقفني كذلك سطران في النص هما غاية في التكثيف والإيجاز كي ننطلق منهما للغور في أعماق النص ، الأول: (لا تدعني على عشاء تجاهلك) حيث يبدو لنا المجاز (عشاء التجاهل) كنوع من أنواع المفارقة (البارادوكس) والذي يعني جمع المتناقضين للتعبير عن فكرة ما بدقة بالغة. والتناقض هنا بين الوليمة والإهمال ولكن المتحدثة تريد أن تقول إن الوصل لم ينقطع رغم الجفاء بدليل الوليمة التي تجمع الطرفين إذا فهمناها حرفيًا ، أما مجازا فالاهتمام من الطرفين مازال متوفرًا رغم القطيعة بينهما.

وفي السطر الثاني تفتش المتحدثة في الطرقات عن حبيبها المتمرد وتقف له في كل مكان لا لتقدم له ورد المحبة مثلما يفعل المحبون ولكن لتعصر له الورد وتخمره لتمسح به قدميه حين يمر في الطريق إليها ! ربما لم تقل المتحدثة ذلك تمامًا ولكننا نستنتج ذلك من المجازات المركبة في هذا السطر. ولكنها لماذا لم تقل عطر الورود؟ الورد هنا معتق أي أنه مخزون لغاية أن يتم اللقاء الموعود ، ومعتق لأن الانتظار يسكر ويعمق لحظات القلق وربما يضخم ويعقد المسألة ذات الخلاف. كذلك فإن الصورة الشعرية توحي لنا ببعد آخر في التصوف المسيحي حيث يكون المحب بانتظار الحبيب (المخلص) ليمسح رجليه (بخمر الورود) مثلما كان يفعل معه المريدون بمسح رجليه بالماء. أما رمزية الخمر فإنها تمثل دم المسيح في هذا السياق. ويعزز هذا الاستنتاج وليمة (العشاء) أو (العشاء الأخير) والإشارة إلى فكرة الخلاص في النص:

تُقيم معك صلاة الملح والخلاص

والإشارات الدينية الأخرى تتمحور في سياق العشق والمحبين كالإشارة إلى قصة يوسف بهذا السطر الشعري الجميل:

لا تأمر إحداهن أن تقطع أصابعها في لحظة مروري جوارك

وهذه الإشارة توحي لنا أن الحبيب مشغول عنها ويقف في "منتصف الأشياء" أي لا يتخذ قرارًا بالانحياز إلى جانب المحب. وتلك هي المسألة الأهم والتي تثير الحيرة والشكوك. وعلى الرغم من أن المحب أيضًا يشاغله عدد من المحبين لكنه مشغول أبدا بحبيبه الأوحد:

أنا أعرف هذا
يعشقني هذا وهذا
أنا أُكبِّل هذا
وأُربك هذا وهذا
أركلُ كل هؤلاء،
أعودُ إلى ارتهاني فيك،
أتحدث ساخرة عن لبن العصفور،
فيأتوني به مغطى بزغب وُلدان الملائكة المخلدين،
أسكبه أرضا، وأركض نحو ماء بئرك المتحجرة،

وتبدو الصور الدينية هنا متداخلة مع الصور الدنيوية لتشكل مشهدًا يوحي بالعشق المستحيل بدلالة (لبن العصفور) في الخيال الشعبي ولكن المقصود هنا هو أن الحب الذي تكنه لحبيبها أكثر استحالة من (لبن العصفور) بدلالة (بئرك المتحجرة). وهنا لا يتكامل هذا العشق لأن الطرف الآخر لا

يستجيب لنداءات الحبيبة ولكن العشق يبقى عشقًا وربما يزداد أواره لعدم الاستجابة إذا أدركنا أن الاستجابة قد تعني وصول العشق إلى نهايته وانطفائه.

ولو عقدنا مقارنة بين هذا النص ونص آخر لفاطمة نزال ولنطلق عليه تسمية (شغف) لوجدنا أن التوق الصوفي قد وصل منتهاه بالاتحاد بين الحبيب ومحبوبه:

كيف للشغف أن يصل إلى منتهاه

فأدرك بلحظة تعري مع ذاتي ،

أنني أهبك كلي طواعية،

ناسكة لا تطمع إلا بالرضا من إله يسكن عينيك؟.

ربما تلخص هذه السطور القليلة قصة العشق الصوفي وتجلياته. فالشغف هو ذلك العشق الذي يشتمل شغاف القلب ويملكه. ونتساءل هنا هل الحبيب هنا حقيقة بشر أم إله؟ ربما يكون التماهي بين الاثنين خاصة عندما تبلغ المحبة درجة الاتحاد الصوفي بين الحبيب والمحبوب. وهذا ما صرح به أو تساءل به النص (كيف للشغف أن يصل إلى منتهاه).

كما يخبرنا النص أن لحظة التوحد هذه تتحقق في لحظة تعرية الذات أو تجلياتها بمعنى آخر. عندها يمتلك الحبيب

حبيبه كلية أو هي مرحلة الفناء بالآخر... وهنا نتساءل هل يمكن أن تكون هذه العبودية المطلقة بين البشر أنفسهم؟ بالطبع لا فهي لا يمكن أن تكون إلا بين بشر وإله..

ولكن هل يمكن أن يصل الحب بين البشر في لحظة ما إلى هذه الدرجة؟ هذا ممكن وتلك هي اللحظات النادرة التي يتوحد فيها العشق البشري مع العشق الإلهي ويتماهى فيه.

القيمة الثقافية للأرض في
شعر سكان أستراليا الأصليين

جرت مناقشة أطروحة الدكتوراة بالأدب الإنكليزي والمعنونة (قيمة الأرض الثقافية في شعر الأبوريجينال : دراسة في شعر أودجيرو نونكال وجاك ديفز ولايونيل فوغارتي وليزا بيليار The cultural value of land in Aboriginal Australian poetry: A study in the poetry of Lionel ، Jack Davis،Oodgeroo Noonuccal Fogarty and Lisa Bellear) على قاعة قسم اللغة الإنكليزية في كلية الآداب – جامعة بغداد في ٢٠١٨/٦/٢٧ للباحثة "نجوى عبد الكريم خالد".

وقد ذكرت الباحثة في ملخص الأطروحة أن الغزو البريطاني لأستراليا كان في سنة ١٧٧٠ والذي أدى إلى حرمان سكان البلاد الأصليين من ملكيتهم للأرض ، وبذلك تشكل الأرض محورًا أساسيًا للشعراء الأربعة الذين درستهم في هذه الأطروحة. كما أن الأرض تمثل لهم الصورة الرمزية للأم ومركزًا للاستقطاب الروحي والاجتماعي والثقافي.

وقد سألتها البروفيسورة صباح عطاالله عن كيفية تصور هؤلاء

الشعراء للأرض ، فأجابت الباحثة بأنها الملجأ الذي يحتمون فيه ومورد طعامهم ومنبع ديانتهم حيث يؤمنون بأنها تضم أجساد أسلافهم الذين يستمدون منهم القوة الروحية والحماية.

وسألت البروفيسورة صباح الباحثة عن سبب اختيارها لهؤلاء الشعراء الأربعة بالذات ، فأجابت : اخترت اثنين من الرجال واثنين من النساء ، وأن الشاعرة الأولى هي من أسس شعر الأبوريجنال الأسترالي وكُرمت على ذلك بعدة جوائز ، والشاعر الثاني شاعر معروف ، ويمثل هذان الشاعران الجيل القديم ، أما الشاعران الآخران فيمثلان الجيل الجديد.

ثم سألت البروفيسورة صباح عن مدى التغيير في ثقافة السكان الأصليين بعد قرنين من الاستعمار وغسيل الأدمغة؟ فأجابت الباحثة أنهم قد حافظوا على تراثهم على الرغم من أن المستعمرين يأخذون أولادهم ويقومون بتربيتهم وفق ثقافة البيض كي يستأصلوا ثقافتهم الأصلية. هناك الشعور بالانتماء للأرض والخوف من الاستئصال واستدعاء أرواح الأسلاف لأنهم يعتقدون أن هذه الأرواح تقوم بحمايتهم. وتشكل الأحلام عنصرًا مهمًا في ديانتهم حيث يعتقدون أن الكائن الحي موجود أصلاً في أحلام أسلافهم قبل أن يخلق. كما أن هؤلاء السكان يعدون من تأثر بثقافة البيض شريرًا.

وابتدأ البروفيسور نجدت كاظم موسى نقاشه بالقول إنه ليس لديه فكرة عن هذه الثقافة ، وبادر بالسؤال عن سبب اختيار الباحثة للموضوع ، فقالت إن للسكان الأصليين ثقافة غنية وقديمة جدًا تهتم بالأرض والأشجار والحيوانات كرموز تنتمي لهذه الثقافة.

ثم سأل البروفيسور نجدت: هل أن غزو بريطانيا لأستراليا له ما يبرره؟ فأجابت: كلا ، فقد حرفوا مبادئ القانون الدولي بما يتلاءم مع توجهاتهم الاستعمارية.

ثم سأل كيف أوقف الأستراليون البريطانيين؟ فقالت: كان السكان الأصليون في البداية مسالمين حين اعتقدوا أن المستعمرين لا يشكلون خطرًا عليهم وكانوا مجرد ناشطين مدنيين قبل أن يتحولوا إلى ثوار. وأن البريطانيين يشعرون أنهم متفوقون على أهل البلاد الأصليين بسبب القوة والسلطة.

وأكد البروفيسور نجدت أنهم عنصريون ويشعرون أن ثقافتهم أرقى من ثقافة الآخرين وأن الشاعر الإنكليزي روديارد كبلنغ يمثل هذه الثقافة الاستعمارية. أما الشعراء من السكان الأصليين فقد اختاروا موضوع الأرض للتعبير عن معاناة شعبهم من خلال رسالتهم هذه.

ثم سأل البروفيسور نجدت: هل غيّر هؤلاء الشعراء آراءهم

فيما بعد خاصة وأنهم قد استفادوا من الميزات التي منحت لهم من قبل البيض؟ فأجابت: نعم ، فعل بعضهم ذلك من أجل الحصول على بعض الميزات من البيض ولكنهم لم يشوهوا ثقافتهم الأصلية وإنما حافظوا على هذه الثقافة.

ولكن البروفيسور نجدت أصر على أن بعض الشعراء قد غيروا من مواقفهم في نهاية مسيرتهم الإبداعية وأن على الباحثة أن تذكر هؤلاء الذين استمروا على مواقفهم حتى النهاية.

ثم استهل د. هيثم كامل عيدان نقاشه بملاحظات عامة عن الأطروحة وقال إن اختيار الموضوع والشعراء مسألة حساسة وليس على الباحثة أن تدافع عنهم ولكن أن تكون موضوعية وحيادية في تناولها. ثم انتقد الباحثة في إشارتها إلى أن ثقافة السكان الأصليين تعود إلى ٦٠٠٠٠ سنة والمعروف أن الثقافة الانسانية لا تتجاوز ما قبل ١٠٠٠٠ سنة. لكن الباحثة أصرت على موقفها وعززت بياناتها بالأدلة ومنها موسوعة كيمبرج للغة الإنكليزية.

ثم اعترض د. هيثم على منهجية الأطروحة قائلاً: أشرت إلى أن الطريقة المستخدمة في دراسة الأطروحة هي الدراسات الثقافية cultural studies وهذا ليس صحيحًا فدراستك تنتمي

إلى دراسات ما بعد الكولونيالية بدليل أنك استعنت بإدوارد سعيد وأمثاله... لكن الباحثة أصرت على منهجها حيث أنها تدرس العلاقة بين السكان الأصليين وأرضهم.

كما اعترض د. هيثم على تعريف الباحثة للثقافة المقتبس من الأمم المتحدة وقال إن الباحثة تدرس الأدب الإنكليزي وليس السياسة. وانتقد الباحثة لاستعمالها عبارات مثل I like أو I love ، مثلما انتقدها بعد ذلك د. رعد عبد عون لاستعمالها كلمات مثل important و pivotal وقال يفترض أن تكون المقولات غير شخصية. كذلك يفترض أن يكون تركيزها على كبار الشعراء وليس صغارهم. كما أشار المناقش إلى مسألة مهمة وهي كثرة الاقتباسات المباشرة وقلة التعليقات حولها ونصحها أن تستعمل أسلوب البارافريز أو إعادة كتابة المقتبس بأسلوبها الخاص.

واعترض د. هيثم على رأي الباحثة بعنصرية المستعمرين وقال على العكس فهؤلاء الشعراء هم العنصريون وآراؤهم متطرفة فهم يتمتعون بالامتيازات التي منحتها لهم الحكومة ومع ذلك فهم يذمونها ويعارضونها. وقال إن الحكومة الأسترالية هي الوحيدة في العالم التي قدمت الاعتذار للسكان الأصليين عن الاحتلال. وتساءل: إن هؤلاء الشعراء يتمتعون

بالحرية في بلادهم فلماذا يثيرون الناس ضد الحكومة؟ وقارن بين ممارسات الأستراليين البيض وبين الذي مارسته الدولة العثمانية في ما يسمى بمجزرة الأرمن. فردت الباحثة بأنهم يعارضون الحكومة للحصول على حقوق شعبهم ، وأضافت أن معاناة السكان الأصليين لم تتوقف.

كما اعترض المناقش على تسمية Aboriginal Australian poetry واقترح أن تكون Australian Aboriginal poetry.

وأشاد د. رعد عبد عون باختيار الباحثة للأرض كموضوع للأطروحة ولكنه تمنى لو أخذت الباحثة أمثلة من أفريقيا أيضًا مثلما أخذت أمثلة من فلسطين. واتفق مع د. هيثم بأن منهج الدراسة في الأطروحة هو ما بعد الكولونيالية وليس الدراسات الثقافية. وكرر ما ذكره سابقوه من ملاحظات تخص منهج الأطروحة ومنها أنه لا يجد مبررًا لاختيارها شاعرًا له مجموعة شعرية واحدة، فردت الباحثة بأنه شاعر متميز.

وبرر البروفيسور حمدي حميد يوسف رئيس لجنة المناقشة للباحثة قولها إن حضارة السكان الأستراليين الأصليين تمتد إلى ٦٠٠٠٠ سنة مضت برؤيا رآها المتصوف الاسلامي محيي الدين ابن عربي حيث يقول: ولقد رأيت فيما يرى النائم

أني طائف بالكعبة مع قوم لا أعرفهم فأنشدني أحدهم بيتين حفظت أحدهما ونسيت الآخر... قلت له: كم لك منذ مت؟ فقال لي: بضع وأربعون ألف سنة ، فقلت له: فما لآدم هذا القدر من السنين...؟ فقال لي: عن أي آدم تقول؟ عن هذا الأقرب إليك أم عن غيره؟ فتذكرت حديثًا روي عن رسول الله (ص): (إن الله خلق قبل آدم مائة ألف آدم).

وأشار إلى تصوير الأرض كالأم مجازًا وقال إن ذلك موجود في الأدب الأيرلندي أيضًا. وعن قدسية الأرض لدى الأبوريجينال أورد البروفيسور حمدي مثلاً من الشعر العربي وهو بيت شعر لأبي العلاء المعري: "خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد".

ثم انتقد قول الباحثة أن مفهوم الحلم عند الأبوريجنال والديانة المسيحية ينبعان من مصدر واحد. وقال إن هؤلاء الأبوريجينال لا يؤمنون بالله لذلك فالمسألة مختلفة تمامًا.

ثم انتقدها أيضًا على تعليقاتها عن المقتبسات وقال إنها مجرد إعادة كتابة لهذه المقتبسات.

وعن ترجمة العنوان إلى اللغة العربية قال إنه ينبغي أن يكون: القيمة الثقافية للأرض وليس قيمة الأرض الثقافية

ثم أبدت البروفيسورة إيمي سكويره ، المشرفة على الأطروحة

ملاحظاتها وقالت إنها لا تتفق مع معظم الملاحظات التي أبداها الأساتذة. وقالت : لدي أقارب يعيشون في أستراليا وينعتون الأبوريجينال بنفس الصفات التي يستعملها البيض وهي أنهم بدائيون ومتوحشون... الخ. وقالت إن الأرض قد سُرقت منهم بشتى الأعذار ومورست ضدهم شتى أساليب القتل والتدمير وغير ذلك من الجرائم.

ثم قالت إنها تصر على تسمية الشعر Aboriginal Australian poetry فهناكِ Aboriginal poetry وكذلك Australian poetry.

وعن الشكوك التي أوردها الأساتذة بخصوص تعريف الأمم المتحدة للثقافة وعدم قناعتهم به قالت البروفيسورة إيمي إن هؤلاء الشعراء ركزوا على الأرض ونظروا إليها ليس كسلعة تباع وتشترى ولكنهم نظروا إليها بنظرة طقوسية وروحية ، فهم يعجبون بالأرض ويعبدونها. كذلك فإن هذا الموضوع يعد جديدًا ولم يسبق لأحد أن كتب فيه. وقالت إنها مندهشة لوصف د. هيثم لهؤلاء الشعراء بأنهم عنصريون ففقدانهم للأرض يعني فقدانهم لكرامتهم. كما أن هؤلاء البشر قد تم اخضاعهم وهنا يكمن دور الشعر. ولم تعتذر الحكومة الأسترالية للأبوريجينال إلا لأنها ارتكبت جرائم بحقهم.

فهؤلاء السكان لا يشعرون بالحرية لأنهم امتلكوا جوازًا للسفر. وما تمتعهم بالامتيازات إلا لأنهم أهل الأرض ولا منّة لأحد عليهم.

وأضافت البروفيسورة إيمي: تنصب هذه الدراسة على ميراث ما بعد الكولونيالية وما حدث بعد الغزو. وردت على د. رعد بأن كل شيء مرتبط بالأرض الفلسفة والدين والسياسة وحتى النساء. وردت على البروفيسور حمدي بتشبيه الأرض بالأم في الأدب الأيرلندي بالقول إن الأم ترتبط بالبلد (country) وليس بالأرض في الأدب الأيرلندي.

وعن وصف بعض الأساتذة للأطروحة بأنها ذات حجم كبير (bulky) قالت إنها ليست كذلك بالنسبة لها.

وردت في النهاية على د. هيثم بالقول أن هذه الأطروحة ليست عن القيمة الثقافية للأرض فحسب وإنما هي عن حقوق الانسان وتشويه العدالة تاريخيًا ، وهؤلاء الشعراء الذين اتهمتهم بالعنصرية هم ضد العنصرية ، وقد كتبوا تاريخهم الخاص.



في نقد القصة القصيرة

الرحلة الصوفية في قصتَيْ فرج ياسين

(رهاب المدن) و (السيمرغ)

يتجسد موضوع الحقيقة الغائبة العصية على الامتلاك والتحقق ومن ثم الرؤية الصوفية في كلا النصين (رهاب المدن) و(السيمرغ) برمز الطائر المحلِّق في آفاق لا متناهية.

في القصة الأولى يحلِّق (الرخ) ، وهو طائر العنقاء في قصص (ألف ليلة وليلة) ، ليلتقط راوي القصة الباحث عن الحقيقة ويجول به في مدن عديدة كالسندباد في رحلاته الأسطورية ولكنه يخفق في العثور على مدينته المنشودة. وكلمة (الرخ) كما يقول الباحثون مشتقة من كلمة (الروح)[١] وبالتالي فإن المدن تفتقدها لانهماكها في ماديات الحياة اليومية. ويجرنا هذا المعنى أيضًا إلى الفكرة الرومانسية بضرورة الانسحاب نحو الطبيعة المتمثلة بمجال خارج المدن. ولعل عنوان النص (رهاب المدن) يشير إلى ذلك حيث أن راوي القصة ربما مصاب بهذه الفوبيا المضادة للمدن. لكن

---

(١) **Cyril Glasse, The Concise Encyclopedia of Islam (London: Stacy International and Cyril Glasse, .1989), p. 338**

الفكرة الرومانسية هنا لا تتماشى مع السياق إلا بالمعنى الوردزورثي العميق الذي يتخذ من الطبيعة إلهًا يُعبَد ، أو بمعنى آخر أنه يجد فيها التجسيد الروحي المفتقد في المدن.

والطائر في قصة "رهاب المدن" لونه أخضر ، للإشارة إلى أهمية هذا اللون في السياق الإسلامي الصوفي ، وهذا يتناغم مع الفكرة التي تتضمنها قصة "السيمرغ" مثلما يشير عنوان النص إلى الطائر الأسطوري في كتاب المتصوف الإسلامي فريد الدين العطار (منطق الطير) وقصته المعروفة في رحلة الطيور للبحث عن مليكها أو إلهها في الآفاق ولكنهم في النهاية يجدونه في دواخل أنفسهم ، وتلك فكرة بانثيزمية تتصل بفكر المتصوفة ومنهم ابن عربي في فلسفته (وحدة الوجود). في المقالة الثالثة عشرة من كتاب (منطق الطير) يقول الهدهد الذي يمثل الدليل أو القائد في الرحلة الصوفية تجاه طائر السيمرغ: (**عندما رفع السيمرغ النقاب ، بدا وجهه كالشمس مشرقًا ، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض ، وهنا أدرك البصر ظلاً ظاهرًا ، وما أن نثر ظله على العالم ، حتى كانت تلك الطيور العديدة التي تبدو كل لحظة ، فصورة طير العالم جميعه ، ما هي إلا ظله.**)[1]

---

(١) فريد الدين العطار (منطق الطير) دراسة وترجمة بديع محمد جمعة (بيروت: دار الأندلس ، ٢٠٠٢) ، ص ٢١٢.

وبهذا المعنى فإن الله موجود في خلقه أو أن الخلق هو صورة أو ظل الله، وبالتالي لا انفصام بين الخالق وخلقه، وهو ما يشكِّل جوهر فلسفة وحدة الوجود لابن عربي.

كما أن نهاية الرحلة الصوفية للطيور إلى مليكها وفق مفهوم العطار تعبِّر عن فلسفة وحدة الشهود التي تقابلها فلسفة (الزن) بالفلسفة البوذية وفكرتها عن الفراغ بمعنى التركيز على شيء واحد فقط وتفريغ القلب عما سواه، وهنا يتم التركيز على الله وحده وتفريغ القلب عما عداه. فعندما ترحل الطيور إلى مليكها في قصة (منطق الطير) للعطار لا يتبقى منها سوى ثلاثون طائرًا بعد الرحلة الشاقة التي يتساقط خلالها الكثير ممن لم تسعفهم قدراتهم البدنية والروحية لتكملة الرحلة. وقد عبَّر العطار عن نهاية الرحلة بتجسيد فني يوحي بكلا الفلسفتين؛ وحدة الوجود ووحدة الشهود معًا، حيث يجتمع الثلاثون طيرًا ليرى أحدهم الآخر في مرآة نفسه، حيث أجاب السيمرغ عندما سألته الطيور عن تفسير ذلك وقال:

(أن الحضرة مرآة ساطعة كالشمس فكل من يقبل صوبها يرى نفسه فيها.)[١]

كما أن اختيار اسم الطائر والجناس الذي وظَّفه العطار بين

---

(١) العطار، ص. ١١٥..

اللفظتين (سي مرغ) والتي تعني بالفارسية (ثلاثون طائرًا) وبين لفظ (سيمرغ) والتي تعني (إله الطير) بالفارسية أيضًا [١] يجسد هاتين الفلسفتين حيث تعني في النهاية التعدد في الواحد والتوحد في التعدد مما يشي بكلا الفلسفتين.

لكن الكاتب فرج ياسين يأخذ هذه الثلاثين طيرًا ليجعل منها طائرًا أسطوريًا واحدًا ينتظره العامة من الناس ويبنون له المقام ولكنه لا يأتي. وهنا ترميز واضح لتلك الحقيقة الغائبة أو للمنقذ المخلص الذي ينتظره الناس بلا جدوى.

يصف فرج ياسين هذا الطائر الأخضر في مستهل قصته "رهاب المدن" :

(رأى ذات يوم طائرًا أخضر صغيرًا يرفُّ بجناحيه بين قضبان نافذته. كان ناعمًا ورقيقًا هفت إليه نفسه. فأحضر حفنة من القمح ونثرها على أرض الغرفة. بعد أن هبط الطائر ، أخذ يلقط حبات القمح ، ومع كل حبة يلقطها ، كان حجمه يكبر ويكبر ، حتى صار بحجم طائر الرخ الخرافي.) [٢]

وتحيلنا هذه البذور التي تصنع هذا الطائر الأسطوري إلى

---

(١) العطار ، المقدمة بقلم بديع محمد جمعة ، ص. ١١٤.

(٢) فرج ياسين ، "رهاب المدن" مركز النور. www. Alnoor.se.com

بذور شجرة الحياة المباركة التي يسكنها طائر السيمرغ : "إن هذا الاسم – أي سيمرغ – من أصل فارسي خالص وقد ذكر في الأفستا ، وفي البهلوية مرتبطًا بشجرة الحياة التي تنمو في ماء بحر (فاركاش)... وأن عش هذا الطائر على شجرة طيبة وهي تعطي بذورا كثيرة، وأغصانها تنثر بذورًا تحيل الأرض خصبة إذا ما وقعت عليها."(١)

والشجرة الطيبة هنا هي الشجرة المباركة المذكورة في القرآن الكريم والتي تقابلها شجرة القبالا في التصوف اليهودي. وبهذا المعنى يحتل هذا الطائر منزلة تساوي منزلة (التاج) في شجرة القبالا والتي ترمز للمطلق.

ويصف فريد الدين العطار طائر السيمرغ ب (الملك المطلق) الذي يسكن خلف جبل (قاف):

أنشروا الأرواح وسيروا في الطريق ، وامضوا قدما نحو تلك الأعتاب ، فلنا ملك بلا ريب يقيم خلف جبل يقال له جبل قاف. اسمه (السيمرغ) ملك الطيور ، وهو منا قريب ، ونحن منه جد بعيدين ، مقره يعلو شجرة عظيمة الارتفاع ، ولا

---

(١) Antonio: Storia della Letturature Persiana, p. 129
في (منطق الطير) للعطار ، المقدمة ، ص. ٥٢

يكف أي لسان عن ترديد اسمه. تكتنفه مئات الألوف من الحجب ، بعضها من نور وبعضها من ظلمة ، وليس لفرد في

كلا العالمين مقدرة حتى يحيط بشيء من كنهه ، إنه الملك المطلق ، المستغرق دائمًا في كمال العز ، ولكن كيف يطير الفهم إلى حيث يوجد ؟ لا طريق إليه ، حتى ولو كثر المشتاقون من الخلق إليه ، وإذا كان وصفه بعيدًا عن فعل الروح الطاهرة نفسها ، فليس للعقل قدرة على إدراكه ، فلا جرم أن يحار العقل ، كما أن الروح تحار عن إدراك صفاته ، وهكذا تعمى الأبصار. ما أدرك عالم كماله ، وما رأى بصير جماله ، ولا طريق لكماله بين البشر ، وقد توقف الحجا ، فلا سبيل للنظر.[1]

هذه الصفات لا توجد لدى البشر وهذا الوصف لا يليق إلا بإله ولكن كيف يكون الإله طيرًا ؟ لا شك أن العديد من الديانات تميل إلى تصوير آلهتها بهيئة الحيوانات الكبيرة كالفيلة أو الأبقار ، وبهيئة الطيور أيضًا كالطاووس ، والنباتات كوردة اللوتس. ولكن السياق هنا يحتمل المعنى المجازي لتجسيد فكرتي وحدة الوجود ووحدة الشهود في تعامل رمزي لإيصال

---

(١) العطار ، ص ١٨٥-١٨٦..

المعنى المقصود في هذه القصة.

وبما أن طائر السيمرغ مثلما تصفه الأساطير الفارسية هو ملك الطيور أو إلهها فإن وصف الكاتب فرج ياسين له في قصة "السيمرغ" يطابق هذا التوصيف، خاصة ريشته الذهبية في موضع التاج من رأسه :

" أو أنهم قد لا يجدون ريشته الذهبية التي نسجوها - من دون أن يدري - عبر أعوام الرجاء البطيئة ونبتوها في موضع التاج من رأسه."[١]

والريشة الذهبية لهذا الطائر الخرافي تتخذ لها معانٍ أوسع في كتاب (منطق الطير) حيث "أن جميع الكائنات صورة من ريشتها."[٢] وتأنيث الطائر ناشئ ربما من الإشارة إلى طائر العنقاء الذي يذكره الغزالي في كتابه (رسالة الطير) بديلاً عن (الرخ) في قصص (ألف ليلة وليلة) و(السيمرغ) الذي ورد في (منطق الطير). ويبدو أن أسماء الطيور الثلاثة تشير إلى رمز أو مسمى واحد، وقد أخذ القاص فرج ياسين اسمين فقط هما (الرخ) و(السيمرغ) في قصتيه المذكورتين آنفًا.

---

(١) فرج ياسين "السيمرغ" ، مركز النور.

(٢) العطار ، ص ٨٥.

وبهذا المعنى الذي يتخذه فريد الدين العطار للريشة الذهبية يمتد السياق ليشمل الأفكار الهرمسية الخاصة بالكتابة وصلتها الروحية بالخلق والتكوين وخاصة لدى (تحوت) النبي أو الإله في الثقافة المصرية القديمة حيث تمتزج الكتابة عنده بطقوس السحر والكيميا والتنجيم. ويقال إن هذا النبي هو إدريس (عليه السلام) الذي اختص بالكتابة.

وعودة إلى قصة "السيمرغ" لفرج ياسين وفريد الدين العطار كليهما نجد أن مسكن هذا الطائر يقع خلف جبل (قاف) ، ذلك الجبل الذي تعددت الآراء بشأنه، فمنهم من يراه حقيقة مادية، أو من يراه رمزًا معنويًا للقلب بالمفهوم الصوفي ، إلا أننا نميل إلى تفسير الاهتمام الصوفي بهذا الجبل ربما من الإشارة إلى سورة (ق) في القرآن الكريم وبشكل أخص الآية : (لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ.) [١] حيث يفسرها المتصوفة بلغتهم الخاصة التي تشير إلى الكشف والتجليات الصوفية. ولعل وصف العطار للطائر نفسه بأنه " تكتنفه مئات الألوف من الحجب ، بعضها من نور، وبعضها من ظلمة" [٢] ما يشير لهذه الفكرة من الكشف

---

(١) سورة ق ٥٠:٢٢.

(٢) العطار ، ص ١٨٦..

والتجليات الصوفية. كما أن الحرف (كاف) في اللغة العبرية يرمز لعجلة الحظ في بطاقات التاروت حسب التصوف اليهودي وهو يعني (يد الله)[1] في هذا السياق ، وبذلك تتمثل فيه إرادة الله المتصلة بتاج المطلق وفق تسلسل وتركيب القبالا لشجرة الحياة.

كذلك فإن بطاقة التاروت المعنونة ب(القمر) توحي بالرحلة الصوفية من العالم المادي إلى العالم الروحي.

ولو أجرينا المقارنة بين ما تحقق من الرحلة الصوفية في قصة فريد الدين العطار وقصتَيْ فرج ياسين نجد أن الرحلة قد حققت أهدافها في قصة (منطق الطير) للعطار حين تحققت وحدة الشهود أو(الاستنارة) وهي المرحلة القصوى من الرحلة في الاتحاد مع المعبود والفناء فيه ، بينما لم تحقق الرحلة أهدافها في قصتيّ فرج ياسين كلتيهما. في "رهاب المدن" ظل بطل القصة يطير دون الوصول إلى الهدف ، وفي قصة "السيمرغ" لم يرجع الطائر إلى عشه أو مقامه حيث انتظره الناس المؤمنون به طويلاً دون جدوى. ولعل ذلك يذكرنا

---

(1) June Leavitt, Esoteric Symbols: The Tarot in Yeats, Eliot, and Kafka (Lanham, Maryland: University of America, 2007), p. 4.

بمسرح العبث وبشكل أخص مسرحية صموئيل بيكت (في انتظار جودو) حيث يبقى الناس ينتظرون عودة جودو دون جدوى. وبذلك فإن العجز عن تحقيق التوحد بالله وفق المفهوم الصوفي يدل على وعي عميق بأن آليات الحضارة المادية ووسائلها تضع العقبات والحجب السميكة كي لا يتحقق هذا التوحد.

وهكذا فإن الكاتب فرج ياسين يوحي لنا بأننا قد ابتعدنا كثيرًا عن الحياة الروحية بسبب ما أورثته لنا الحضارة الحديثة من قيم وممارسات على خلاف ما كان في زمن أسلافنا حيث البساطة والفطرة النقية التي تخترق الحجب النورانية بسهولة ويُسر مما يعزِّز العلاقة الروحية السامية بين الخالق ومخلوقاته من البشر.

اللغة وموسيقاها في نص (الملائكة)

د فرج ياسين

(المَلائكة)

هل كان ذلك حلمًا ؟ أنا بدشداشتي البازا ونعالي المطاط ، أدرج خلف والدتي متعثرًا ، وهي بالهاشمي الأسود العريض ، والجرغد البنفسجي المكوّر حول هامتها. هل كُنتُ في سن الخامسة ، أم دون ذلك بقليل ؟

والدتي تشدّ يدي ، فندخل زقاقًا ضيّقًا ، تتعاوره ظلال الغروب ، ونتوقف أمام باب خشبي واطئ ، ثمّ تزجّ الباب فندخل من دون استئذان ، وفجأة تصبح في مرمى نظري ثلاث نساء عجائز ، جالسات في الطوار المرشوش بالماء ، أميِّز فيهنَّ تشابهًا عجيبًا ، كنَّ نحيفات ، دقيقات الملامح ، وبيضاوات كالحليب.

ينهضن مرحبات ، فأمرّ عليهن واحدةً واحدة ؛ لكي يقبَلنني ، وبعد أن يجلسن بنصف دائرة أمام والدتي ، يبدأن معها حوارًا ناعمًا ، وهي لا تكف عن ذكر أسمائهن عند مخاطبتهن فأشعر وكأنني أحلّق في حومة موسيقى ملائكيّة ، يرقص لها

قلبي ، وتتمشى في أعطافي. كانت لهنّ أسماء غريبة : (تيتا و ديّا و دبّونة) ، وعلى مدى ما مرّ من العمر ، حتى وفاة والدتي وقد نيّفت على التسعين ، لم أطلب منها أبدًا أن تقول لي من كنّ أولئك النسوة العجائز. ولماذا تزورهنّ ، وما طبيعة الحديث الذي يدور بينهن ، إذ دأبت على الاكتفاء بسماع تلك الأسماء الغريبة من فمها :(تيتا و ديّا و دبّونة) وهي تنظمها في جملة إيقاعيّة واحدة من دون أن تضيف شيئًا ، وعلى نحو يوحي بتواطئها الأمومي مع ذائقتي المنقوعة بسحر تلك الموسيقى.

تستقر في أعماق ذاكرة فرج ياسين ذكريات الطفولة الجميلة بنقائها وأجوائها الأسطورية حيث تتشكل بأُطر ومضامين ناتجة عن تفاعلاتها مع خبرة معرفية عميقة اكتسبها في مراحل عمرية متباعدة. وتشكل الأم بالنسبة للكاتب المحور الأساس من تلك الذكريات وهي تطوف في خياله كالملائكة في صفائها ونقائها وهلاميتها.

يصف الكاتب حركة الأم وانسيابيتها كطيف ملائكي يتجانس في لغته وموسيقاها مع صديقاتها الأمهات التي تلتقي بهن تلك الأم في جلسة حميمة ويتحدثن عن موضوعات لا يفهمها ولا

تعلق بذاكرته إلا أسماؤهن أو بالأحرى أسماء (الدلع) التي تطلقها أمه عليهن بجملة موسيقية تخلب لُبه. وتكمن الفكرة هنا في جمالية اللهجة التكريتية التي تشبه لهجة أهلنا في الجنوب في موسيقاها العالية وانسيابيتها المتناهية ، والتي يضفي الصوت النسائي عليها جماليات أخرى تنداف مع مشاعر الحنان لدى الأم، والحنين لدى الطفل الذي كبر وصار شيخاً ولكنه لم يغادر ذلك الجو الملائكي الطافح بالحلم.

وقد كان وصف الكاتب للأمهات بأنهن (بيضاوات كالحليب) موفقاً للدلالة على نقائهن الذي يشبه نقاء الملائكة. ولكن هذا الوصف يتخذ أبعادًا أخرى تتعلق بمضمون الأحاديث التي يتداولها تلك النسوة والتي لم يصرِّح الطفل أو الكاتب عنها ولكنه أوحى بها. فصفة الملائكة لا تلصق عبثًا ولا تعرّف الشكل فحسب ولكنها تمتد إلى المضمون الذي يعني أن تلك الأحاديث لا تتمحور إلا على كل موضوع جميل وخيّر. والموسيقى الملائكية التي تصدرها الأم أو صديقاتها خير دليل على جمال تلك الموضوعات التي تستبعد كل خُبث أو شر أو حتى أنها تجمّل القبح في الحياة. كما أن الطفل الذي لا يفهم معنى كلام الأمهات ماعدا الموسيقى التي تلهب مشاعره لا يمكن أن يكون إلا ملاكًا مثلهن أو أعمق ملائكية بما يستدعي

النص القرآني: (وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قال إني أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (٣٠) وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَال إنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (٣١) قَالُوا سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (٣٢))

فالملائكة لا تعرف الجانب المظلم في الإنسان مثلما يعرفه الإنسان نفسه. وبهذا فإن عالم الملائكة هو عالم مثالي يطمح الكاتب أن يستعيده الآن ، في ظل الظرف الصعب الذي يمر به العراق حيث تكالبت عليه قوى الشر ، وبطريقة علم النفس في النكوص (regression) والعودة إلى عالم الطفولة البريء.

وعودة إلى عنصر الموسيقى في النص الذي لا نكاد نميز فيه إلا أصوات البشر التي تتضافر مع عناصر الطبيعة الأخرى كالماء "الطوار المرشوش بالماء" والحليب "بيضاوات كالحليب". لكن هذين العنصرين "الماء" و "الحليب" لا نراهما إلا رمزًا مثلما نتخيل بيوت الطين التي لا تستطيب أجواؤها في الصيف إلا برش الماء على أرضيتها. وهنا ينقلنا الكاتب إلى الماضي الجميل في عصر ما قبل الحداثة في العراق

حيث يرتبط دائما بالطيبة والنقاء والتعاطف الاجتماعي ، وكأن الحداثة ومعها بيوت الإسمنت قد جاءت بكل شرور الإنسان ودمرت كل تلك القيم الجميلة.

الواقعان الاجتماعي والسياسي في
(قصص الخميس) لـ فرج ياسين

تتميز المجموعة القصصية (قصص الخميس)[١] بنقدها الحاد للظواهر الاجتماعية والسياسية التي تسود العراق في السنتين الماضيتين بوجهٍ خاص ، وبشكل يتماشى مع حدة ومرارة الأحداث التي مرَّت.

وقد تراوحت طريقة تناول الأحداث بين أسلوبين: الأسلوب المباشر الذي يشي ببُعد رمزي أحيانًا وفي أحيانٍ أخرى يقترب من لغة الخبر العادي، والأسلوب الرمزي الذي يتبع تقنيات متعددة منها التناول الأسطوري الذي يعرف به الكاتب أو السرد على ألسنة الحيوانات أو ما يسمى بالقصة الخرافية Fable story ، أو الأنسنة (التشخيص) personification.

في الجانب السياسي يتخذ الكاتب من الجمهورية المفترضة (كبريا) أنموذجًا للحكم الدكتاتوري المطلق مثلما توحي التسمية للكبرياء والعظمة المزيفة. ومثلما ينتقد الكاتب هذا النوع من الحكم فإنه ينتقد نقيضه أيضًا وهو الحكم الديمقراطي

---

(١) فرج ياسين ، قصص الخميس ، بغداد: دار إمضاء ، ٢٠١٦.

وبلغة أقرب ما تكون إلى لغة الشتائم دون أن يبين سلبياته مثلما بيَّنها عندما تناول سلبيات الحكم الدكتاتوري.

وعندما يتخلى الكاتب عن أسلوبه المباشر تصبح لغته شفافة عذبة موحية وخاصة في قصته (رسالة) حيث تجري أحداثها أثناء فترة النزوح التي أجبرت الكاتب أو راوي القصة على ترك بيته ومدينته إلى مكان آمن بعد أن استولى عليها الارهابيون. تزدحم القصة بالرموز التي توحي بالفكرة التي يريد إيصالها للقارئ ، منها عنوان القصة "رسالة" والبيت والقنفذ والريح والقطة الجائعة. ويستخدم بذلك تقنية الأنسنة (personification) حيث يجعل الورقة المكتوب عليها الرسالة تروي قصتها بعد أن غادر الساكنون بيتهم دون أن يطلعنا على فحوى الرسالة. ولكن يمكننا بالطبع أن نستنتج مضمون الرسالة من الرموز والنهاية الموحية للقصة. فالورقة التي كتبت عليها الرسالة ظلت ملتصقة بالبيت ولا تغادره على الرغم من عصف الريح وانفتاح الأبواب والشبابيك. والتصاقها بطين الأرض وجوانب البيت (على الرغم من الجوع الذي توحي به القطة الجائعة التي قضمت أطراف الورقة أو الرسالة نفسها) يشير إلى مدى حنين راوي القصة ولوعته بالتعلق بالوطن ممثلاً بالبيت وأشيائه. ويشير رمز

الريح للقوى المعادية مثلما يشير رمز القنفذ للقوى المدافعة عن البيت أو المدينة (حتى أنه أصبح فردًا من أفراد العائلة) وذلك بما يمتلكه من قوى دفاع ذاتية بإبره التي يختفي تحتها أوقات الدفاع عن نفسه.

وعلى الرغم من أن الكاتب يرسم صورة قاتمة للواقع العراقي وخاصة بعد النزوح ، إلا أنه في قصتين من قصصه الثلاث الخاصة بالنزوح (رسالة) و(النداء) و(الأبواب) يوحي بالأمل والتمسك بالأرض والعودة للجذور.

في قصة (رسالة) تظل الورقة التي تحمل الرسالة ملتصقة بالبيت وجدرانه على الرغم من صفع الريح وحدة الجوع وشدة التقطيع. وفي قصة (النداء) تظل الشجرة ، التي يسقيها راوي القصة في حديقة بيته – واستمر بسقياها في أحلامه في فترة النزوح – تظل يانعة مثمرة حتى بعد النزوح للدلالة على عمق التجذر بالأرض والأمل بالمستقبل. وحدها قصة (الأبواب) تتحدث عن الوضع المأساوي للنازحين الذين لم يجدوا من يحتضنهم في منفاهم. لكن هذا الحديث يدخل في مجال المجاز بتصور النازح الذي كان سيدًا في داره يتحول إلى متسول أبيّ النفس.

ويصب الكاتب جامَّ غضبه على الشعراء الذين يتملقون ذوي النفوذ بقصائدهم ويشاركون بذلك في الفساد الذي يمارسه هؤلاء الساسة والرشوة المتفشية في المؤسسات الحكومية. ولا يقتصر انتقاد الكاتب على فترة زمنية معينة أو نظام سياسي معين ولكنه يمتد إلى فترات زمنية متعددة وفترات سياسية مختلفة. تمثل هذا الانتقاد في قصص (الشعراء) و(طرف اللسان) و(استهواء).

يتفرع عن القصص التي تهتم بالسياسة القصص التي يمكن تصنيفها ضمن المجال الاجتماعي-السياسي sociopolitical والتي تستقرئ الواقع الاجتماعي المتأثر بالواقع السياسي. والعشيرة بما فيها من ارتباط وترميز للدولة تصبح محورًا يدور حوله الكاتب لإبداء آرائه في هذا الشأن. ولا يرى الكاتب أي جانب إيجابي في هذا النظام الاجتماعي بما فيها الكرم العربي حيث ينتقد "أوباما" لسرقته هذا التقليد العربي في الانتخابات. كذلك لا يرى فيه إلا نظامًا اجتماعيًا متخلفاً لا همَّ له سوى التنافس على الزعامة. ومن القصص الثلاث أو الأربع التي تجسد هذه المفاهيم تبرز قصة (عذره) برمزيتها العالية وتقنيتها المتقنة حيث تنصب ابنة شيخ عشيرة هاربة مع حبيبها الغجري شيخاً لعشيرة أخرى.

وعلى النطاق القانوني وعجز القضاء عن تطبيق النصوص القانونية بروحها لا بحرفيتها تتحدث قصة (إخصاء) عن مشكلة الطلاق التي نشأت بعد الثراء غير المشروع للزوج ومقولة الزوجة المؤثرة وهي تهاجم النصوص القانونية : (وإن نصوصكم القانونية قاصرة وموبوءة بالشروخ) ، والواقع أن المشكلة تكمن في عدم قدرة رجال القانون على فهم روحية النصوص القانونية والتشبث بحرفيتها مما يخلق ثغرات ينفذ منها المحامون المهرة في التحايل على القانون ومفاقمة الظلم.

ويدخل في باب الصعود الطبقي نموذجان من الشخصيات : الأولى تلك التي تخلت عن واقعها وتلبست بواقع آخر مختلف عنها ومثالها قصة (مهاوي) حيث يذكّر سارد القصة المعنية بالأمر مهاوي بأيام البصل ولكنه لا يذكر لنا شيئًا عما آلت إليه مهاوي بوضعها الجديد اليوم بل يترك ذلك لخيال القارئ. والثانية التي ظلت تلازم طابعها وبيئتها الأولى وترفض التخلي عن هذه البيئة التي تحبها ومثالها قصة (بشيرة).

وفي باب التراث والحفاظ عليه نجد الكاتب يتخذ موقفًا مضادًا أو ثوريًا ، فالجدُّ في قصة (وصية الجد) ينقض كل وصاياه بالاستقامة لأولاده وأحفاده. قد نفهم من هذه القصة أن الكاتب يريد بها السخرية من الواقع وفق تقنية المفارقة (irony)

ولكن ذلك يتلاشى عندما نقرأ قصة (المسبحة) حيث ترمز المسبحة للتراث الديني أو لتراث الأجداد المتوارث ، ولكن يتضح أنها لا تساوي شيئًا بنظر تاجر المسبحات.

ومثلما ترتبط السياسة بالدين فإن الكاتب لا يرى في هذا الارتباط إلا زيفًا ، ولا يرى في شخصياته من المتدينين إلا تمسكًا بقشور الدين لا جوهره ، ويظهر ذلك جليًّا في قصتيْ (تقوى) و(إذا الملوك...). وتخالف قصة (المرسلون) هذا التصور ، وحسنًا فعل الكاتب بوضعها كفاتحة لقصص المجموعة لما تتصف من أفكار إيجابية عن هؤلاء الرجال الخيرين الذين يشبهون (بابا نويل) بتقديم الهدايا للصغار.

كذلك فإن قصة (بلا عنوان) التي تظهر التخلف والجهل لدى الناس البسطاء والذين يلصقون أي تغيير بمسألة الإيمان والدين. ولكن الكاتب هنا يلمح من طرف خفي إلى أن جهل بعض القائمين على الدين يؤدي إلى معارضة أي تغيير أو تقدم علمي أو اجتماعي.

أما الأسطرة وهو المجال الخصب للكاتب فرج ياسين فتتمثل في قصص عديدة مثل: (أسطرة) و(القربان) و(أبابيل) و(وعيسى) و(بالأسود) و(المصير) و(بس تعالوا) و(الموت كمدا) و(الظهور) و(عذره)... في قصة (الموت كمدا) يتحدث

الرضيع في مهده مثلما تحدث عيسى المسيح في مهده ، ويتناول واقعًا سياسيًا لا يهتم بالأطفال وبالتالي لا يهتم بالإنسانية. وفي هذه القصة يشير الكاتب إلى نفسه بشكل صريح وإلى قصته (هبوط الطيور من الجنة) والتي يتظاهر فيها الأطفال ضد السلطات. وتتكرر إشارة الكاتب إلى نفسه أيضًا في قصة أخرى بعنوان (الصوت) ولا يعد ذلك نرجسية من الكاتب ، لأننا نعرف فرج ياسين مثالاً للتواضع ونكران الذات ، ولكنه يدخل في باب اعتبار الكاتب نفسه كشخصية موضوعية لا تختلف عن الشخصيات الأخرى التي يتناولها الكاتب بشيء.

ومثل هذه القصة من حيث الرمز الديني تجتمع قصتاه (عيسى) و(عذره) أو العذراء. في الإنجيل يصلب السيد المسيح بين شخصين وهنا يرى السارد النقيب الشهيد عيسى جالسًا بين رجلين عجوزين وهما بالنتيجة يستشهدان من أجل الإنسانية.

وتُقرأ قصة (الظهور) في السياق الديني نفسه حيث نقرأ بين السطور مقولة السيد المسيح: (من لم يرتكب خطيئة فليرم نفسه بحجر).

وفي (القربان) يؤسطر القاص فيضان النهر حيث تمتد موجة لتخطف طفلاً وتضعه في قلبها وكأنها أمه قربانًا يفتدي به كل الإنسانية مثل قصة السيد المسيح وتضحيته تمامًا ، أو أسطورة فتاة النيل التي يضحى بها من أجل خصوبة النهر ووفرته لدى المصريين القدماء.

ولا يقتصر الكاتب على التراث الديني المسيحي بل يتجه نحو القصص القرآني في قصة (أبابيل). يتجه الكاتب في هذه القصة – وفي قصة أخرى بعنوان (ووضع الميزان) – إلى ما يسمى في الأدب الإنكليزي بالعدالة الشعرية poetic justice حيث يأخذ المقصِّر جزاءه في نهاية الأمر.

ويبلغ القاص ذروة التألق في هذا السياق بقصته الجميلة (المصير) حيث تمثل (القبّرة) العنود ، والتي يحاول الإمساك بها عبثًا ، أحلامه التي لم تتحقق.

وتأخذ القصص التي تتحدث عن الزمن حيزًا واسعًا بعدما تقدم الكاتب بالعمر – أطال الله عمره – وتستعرض أهمية الوقت وعبثيته أيضًا حين يقتنص الموت أصحاب الكاتب ، أو حين يغيب الرسام من أمام مناظره الطبيعية الخلابة ، أو حين تدق ساعة الأبدية.

ويتخذ الكاتب من تقنية القصص الخرافية التي تجري على ألسنة الحيوانات قناعًا كي يتحدث عن موضوعات حساسة كالجنس والتقدم بالعمر والعاطفيات. فلو قرأنا الجزء الثاني من قصة (التراجع الكئيب) لوجدنا أنها تتحدث عن شوق سارد القصة لامرأة حبيبة، بينما لو رجعنا إلى جزئها الأول لوجدناه يتحدث عن صديق رجل. وسواء كان المقصود به رجلاً أم امرأةً فإن الشحنة العاطفية قد أخذت مداها الأبعد في القصة ولم تنطفئ بانتهائها.

ويولي الكاتب أهمية خاصة للفن الذي يتمثل بالموسيقى أو الرسم أو الغناء وخاصة في قصتيه (لا مكان للموسيقى) و(الملائكة). في القصة الأولى يوحي القاص بتغييب الموسيقى في المجتمع البغدادي، وفي القصة الثانية يؤكد موسيقية اللهجات العراقية ويؤشر جمالياتها.[1]

ويلمس القارئ في قصص فرج ياسين تأثر الكاتب بالعديد من أصدقائه الكُتّاب حيث تتضمن بعض قصصه إشارات معينة إلى أعمالهم وبعضها يعتمد الفكرة ويصوغها بطريقته الخاصة مثلما حصل في قصة (التقسيم) حيث يقتبس من مسرحية

---

(١) فيصل عبد الوهاب ، اللغة وموسيقاها في نص (الملائكة) لفرج ياسين، صحيفة الفكر ،٢٠١٧/١/١٧

(الملك لير) لوليم شكسبير مضمونها بتوزيع ملكية الأب على أبنائه الثلاثة الذين يتخاصمون فيما بينهم على حدود ملكياتهم ويسورونها في نهاية الأمر ويدير كل منهم ظهره للآخر. ولعل الكاتب يلمح إلى مشروع التقسيم الذي يقترحه البعض كمشروع لحل المشكلة السياسية في العراق.

وحسناً اختار مصمم الغلاف رسم البصمة على غلاف المجموعة، فذلك أمر نعتد به بأن فرج ياسين قد ترك بصمة واضحة في مسيرة الأدب العراقي.

(الباب الرابع) لجمال نوري :
أثر الحرب والحصار والنزوح

تمتد أحداث قصص (الباب الرابع)[١] إلى فترة زمنية ما قبل الاحتلال الأمريكي للعراق وما بعده بطريقة توحي للقارئ أنه أمام مشهد واحد تتصل أجزاؤه بانتظام وتناسق مرعب. ومصدر الرعب هنا هو الحروب وما جرته من مآسٍ على أبناء شعبنا المقهور. ولعل قصة (الجندي) تلخص هذه المسألة برمزية عالية ، فالجندي العائد من جبهة القتال يرفض أن ينزع ملابسه الخاكية عند معاشرته زوجته قائلاً لها: "سأبقى بهذه البدلة كي أزرع في أحشائك جنديًا صغيرًا سيلتحق بحروبنا الكثيرة القادمة". وبذلك فإن الكاتب يوحي بأن صناعة الحروب آلية مقدرة لهذا البلد ويحمل المسؤولية بالطبع للطبقة السياسية الحاكمة قبل الاحتلال وما بعده.

ومع ذلك فقد وضع القاص جمال نوري في مستهل مجموعته القصصية قصة توحي بالتفاؤل على الرغم من صور الدمار التي خلفتها الحروب وتأثيرات الحصار ، وهي القصة التي

---

(١) جمال نوري ، الباب الرابع ، قصص قصيرة ، بغداد: دار شرفات ، ٢٠١٦.

تحمل عنوان المجموعة (الباب الرابع). ومنشأ التفاؤل في هذه القصة أن الكاتب يرسم الثقافة والقراءة بابًا للولوج نحو المستقبل الزاهر للبلد ، حيث أن الصبي الذي يعاني مع عائلته من آثار الحرب والحصار لا يرى في كل هذا الخراب سوى صندوقا مليئا بالكتب – وكأنه يحتوي على كنز ثمين – يقبل عليها ويقرأها بنهم بالغ. إضافة إلى أن الأب الذي يرجع من جبهة القتال قد اعتنى كثيرا بهذه الكتب ورتبها في هذا الصندوق حفاظًا عليها من عبث أولاده. ولكن ولده النجيب أثبت أنه يستحق هذا الإرث الثقافي الذي ستتوارثه الأجيال من بعده تواصلاً مع تاريخ العراق المنتج للحضارات والثقافة.

وما يلفت حقًا أن غلاف المجموعة القصصية قد صُمِّم على شكل رفوف كتب مهملة بما لا يتوافق مع مغزى الرسالة التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ عبر قصة "الباب الرابع". ولكن ربما أراد المصمم الإيحاء بأن الثقافة مهملة ويعمها الخراب نتيجة لما أحاق بالبلد من حروب وحصارات.

يهتم الكاتب في قصصه المتنوعة بهموم الناس من جراء الحصار مثل "ابتسامة ناقصة" و"عظام" وقصص أخرى متماهية مع قصص الحرب والتي تمتد في تاريخها لعقودٍ من السنين مثل "مطر أسود" و"الدمية" و"العودة" و"إطلاقة"

و"عيون" و"ماراثون" و"قرطاسية" و"هل أنت متأكد؟"، وقصص النزوح مثل "أقفاص" و"أسئلة".

أما القصص التي تهتم بالسياسة بشكل عام فتأخذ أبعادًا مباشرة أحيانًا، وترميزًا سياسيًا أحيانًا أخرى، مثل: "كلب مسعور" و"الكرسي" و"وجوه" و"بصاق" و"الإصبع" و"القسورة" و"سيرة عصا".

أما القصص المتبقية فتتوزع بين القصص العاطفية والاجتماعية والأمور العامة.

إضافة إلى قصة (الجندي) التي اختصرت رؤية الكاتب السياسية وموقفه تجاه الحروب نلتقط الرؤية الانسانية التي توحي بها قصة (قرطاسية) والتي صاغها الكاتب بلغة بسيطة ودقة فنية عالية. فالرجل الذي دمرت الحرب بيته وقتلت كل أفراد عائلته يواظب على شراء القرطاسية لأولاده كل موسم دراسي تمامًا مثلما اعتاد ذلك في سنوات ما قبل الحرب.

تبرز قصة (وجوه) في الترميز السياسي فهي على بساطتها تدين السياسيين الانتهازيين الذين يتلونون مع كل عصر أو توجه سياسي.

كذلك قصة (قسورة) والتي تلخص مسألة سقوط الحكام الطغاة برمزية عالية. ويبدو أن الكاتب قد تأثر بإحدى قصص

إرنست همينغواي وأظنها (ثلوج كليمنجارو) في وصفه لحلم الأسد بالبراري المشمسة الخضراء ، بينما يصف همينغواي بطله بأنه يحلم بشواطئ أفريقية المشمسة والتي تمرح فيها الأسود.

والترميز السياسي الأكثر فنية يتمثل في قصة (سيرة عصا) حيث يتركز السقوط السياسي في رمز الطغاة وهي العصا التي يكسرها التلاميذ ويرمونها في سلة المهملات.

ومن القصص الجميلة التي تدخل في باب الأمور العامة قصة (التمثال) والتي يبدو أن الكاتب قد تأثر أيضًا بقصة (الأمير السعيد) لأوسكار وايلد نتيجة لقراءاته المتعمقة في الأدب الإنكليزي ، حيث أن الأمير الذي تحول إلى تمثال في وسط المدينة والذي يرى ويراقب آلام الناس ومعاناتهم يستضيف طائرًا في طريقه للهجرة إلى مواطن الدفء في الشتاء ويوظفه في خدمة الناس المتعبين فيفقد حياته نتيجة لذلك. أما في قصة (التمثال) فإن الرجل الجالس على كرسي ويمد يده نحو الفضاء فإنه يقدم الخير (الحَبّ) للعصافير بيده الممتدة المعطاءة دائمًا. وهذه القصة تتفق من حيث المضمون مع قصة (الأمير) في التضحية ولكنها تشير أيضًا إلى حجم الهوة بين الحاكم والمحكومين.

أما في القصص العاطفية والاجتماعية فلا تتوفر في المجموعة ما يستحق الانتباه باستثناء قصة (ضحكات) والتي تبدو حبكتها غير منطقية فلا يعقل أن يُخدع الزوج بصوت الممثل في التلفزيون على أنه عشيق لزوجته ! وربما كان الكاتب قد تأثر بالاندفاع العاطفي لـــ"عطيل" في مسرحية شكسبير وضمّنها في هذه القصة. وهذا الترويج للتسرع العاطفي الذي يتهم به الشرقيون في كتابات الغربيين يجد له صدى في كتاباتنا أيضًا.

وترسم القصة الأخيرة في المجموعة (الساعة) ساحة للتفاؤل مثلما كانت قصته الأولى حيث تتحول المقبرة إلى ساحة خضراء غناء تستدعي أبناء المستقبل في البناء والتقدم ، ولكنها قد توحي بمعنى سلبي بمحو التراث ورموزه التاريخية.

تقاطع البعدين العاطفي والاجتماعي في قصة (سآكلكِ من فضلك) لـ نهلة حوراني

انهمر المطر غزيراً... بلَّل أهدابها الجميلة الطويلة وغيّر لون شعرها البني الغني بنداءات الاقتراب فصار كغابة سوداء لامعة... لم يكن هناك مفر من المطر... كلهم لديه دور كي يقبلوا أوراقه للسفر أو لا يقبلوا... ملأها الأمل... تحسست جيبها الفارغ إلا من الدفء ثم دسّت يدها فيه طلباً للشمس الغائبة... وهو على المقهى القريب يرقبها... لوّح لها بيديه فلوحت له... ابتسم فابتسمت... اقترب فرجعت للوراء خطوتين هما ما سمح لها بهم مكانها الطابور... كان عجوز الملامح ، لكنه كان رياضي الجسد والمشية.

- غداً لناظره قريب يا ابنتي... تبدين في حالة مزرية.

- هو اليوم الثالث لي... كل يوم ينتهي الوقت ولا يصيبني الدور... بقي يومان فقط.

- ما اسمك ؟

- نوار... ونوار تشكر اهتمامك يا والدي.

- لدي عرض لكِ يا نوار.. لكن من المؤكد أنه ليس هنا في

الطابور.

- ولكن.........

- لو جذبتكِ من يدكِ الآن وأنا في سني هذه ؛ هل ستتهميني بالتحرش؟

- لا سمح الله يا والدي.

- ماذا ستخسرين؟ بقي يومان... دعي هذه الأرض تهبك الفرصة الأخيرة... ودعيني أرتاح من المطر الذي بلَّل ملابسي.

فكَّرتْ مليّا... هذا الرجل يجيد جرها لدائرة الثقة به.. وهو ذكي بما يكفي لأن يجعلها تشعر بأنه يقف في المطر من أجل فتاة لا يعرفها وعرض يعرفه... جعلها بلا شك تتوق لفض مظروف خطابه... طلبت منه أن لا يبتعدا عن الطابور كثيراً.. فحتى إن لم يصبها الدور فهي لا تريد أن يصيبها أمر تجهله من رجل تجهله.

تقبّل عدم ثقتها فيه بسهولة... انتحيا جانبَا حيث تظلُّ رأسيهما شرفة منزل قديم... صمت طويلاً وهو يتأملها.. جميلة ويائسة... قالت في عجل:

- إليّ عرضك يا والدي؟

- من حقكِ التعجل ، لكن من حقي السؤال : لماذا تريدين السفر ؟

- جئتُ من أجل العرض وليس السؤال.. هذا اتفاقنا.

- والعرض يلائم إجابة معينة.

- ولماذا أبقى ؟!.. لا عمل لدي ولا أسرة... لا مستقبل أراه في الأفق.

- يمكنني تعديل المستقبل... أريد فتاة تتذوق الطعام... وسأعطيكِ راتبًا شهريًا يوازي ذلك الذي تطمحين للحصول عليه من وراء العمل في وظيفة جيدة بالبلد الذي ستسافرين إليه

- ماذا ؟ هل تمزح؟ لا أملك مالاً لكنني أملك عقلاً.

- ولهذا أعرض عليكِ هذا العرض... أنا أملك الطعام لكنني لا أملك القدرة على تذوقه... لن أنكر أن جمالك له اليد الطولى في الأمر وأن فكرة أن أراقبك وأنت تتذوقين الطعام أمام رجل حُرم من حاسة التذوق ستجعل الطعام موصولاً بمن تأكله... أريدكِ فقط أن تستمتعي بالطعام لأشعر به... أريد أن آكل.

صمتتْ طويلاً.. فهذا الرجل مجنون فعلاً... همّت بالرحيل دون أن تُعقِّب وتحركت بضع خطوات بعيدًا عنه... راقبها في حزن ولم يقترب... ابتعدت أكثر.. فولّى ظهره راحلاً... انضمت للطابور مجددًا... كانت الأخيرة هذه المرة... أدركت أنها لن

تصل أبدًا اليوم... سمع صوتها خلف خطواته :

- يا والدي.. يا والدي..

دبَّ في قلبه الأمل من جديد.. وحرّك لسانه داخل فمه في سعادة... قالت في حيوية تناقضت مع المطر على ملامح وجهها الخالي من المساحيق :

- لنجرِّب الليلة.

نجح الأمر جدًا... كان يراقبها في هدوء وهي تأكل حتى يستثيره اكتمال جمالها مع الطعام فيبدأ في مشاركتها الطعام الذي تحب... استاءت في البداية.. شعرت أنها قطعة خضروات يزينون بها أطباق اللحوم الدسمة ثم يأكلونها بعد الفراغ من طعامهم على سبيل (المَزَّة)... لكنها اندمجت في حكايات طويلة تقصها له... ومع الوقت اعتاد كليهما على ثرثرتها.

أخبرت كل من تعرف أ نها جليسة رجل عجوز ولم تخبر أحدًا أبدًا أنها تتذوق طعامه... حتى وقعت في حب سكرتيره الشاب... وكان أول ما طلبه منها هو أن تترك تلك الوظيفة الغريبة... لكنها تركت السكرتير... من قال إنها وحدها تساعد الرجل على تذوق العالم ؟! كانت تردد كثيراً :

- (غدًا يصبح العالم أجمل كلما تناولنا منه المزيد).

يطرح النص فكرة العلاقة بين رجل عجوز وفتاة بعُمر ابنته بطريقة لمَّاحة تجعل النص منفتحًا لقراءات متعددة تبعًا لشفافية رموزه وترابطها مع موضوعات أخرى تساند النص وترتقي به لمستويات أخرى من القراءة. وتبدو شفافية الموضوع واضحة في طرحها هذه العلاقة من خلال حاسة تذوق الطعام وليس الحاسة المعروفة للعلاقة بين الرجل والمرأة. فالرجل هنا يفقد حاسة التذوق بسبب تقدمه في السن ، والإشارة هنا يمكن أن تُفسَّر على أنه فقدان للفحولة مع بقاء الرغبة في التواصل العاطفي. فالرجل يكتفي بمرأى الفتاة الجميلة وهي تأكل لإشباع حاجته العاطفية ، وليس كما يخبرنا به النص في إشباع حاسة تذوقه للطعام. وتضطر الفتاة لقبول هذا العمل (أي تذوق الطعام والتهامه أمام الرجل العجوز) لحاجتها المادية وعدم توفر فرصة عمل. ولكنها تقوم بدور آخر لتسلية هذا الرجل العجوز وهو دور شهرزاد في سردها لقصص وحكايات على مسامعه. وهنا يحيلنا النص إلى شهريار الملك الطاغية الذي يختلف كثيرًا عن شهريار العصر الحديث. هذا الشهريار يمتلك الطعام أو المال فقط ولكنه كافٍ ليكون سلطة مرغوبًا بها بالنسبة للفتاة الباحثة عن عمل. وبعد أن تحوز على فرصتها تقع في حُب سكرتير هذا الرجل ، وهو ما يقابل (العبد) الذي تخون امرأة شهريار زوجها من أجله. والفرق

بين القصتين أن امرأة شهريار لم تتخلَّ عن عشيقها ، بينما في هذا النص تتخلى الفتاة عن السكرتير لأنه طلب منها أن تترك وظيفتها الغريبة تلك من أجله. وهنا يبدو التعاطف واضحًا مع الرجل العجوز حيث يذكر النص في نهايته مشيرًا إلى موقف الفتاة: "من قال إنها وحدها تساعد الرجل على تذوق العالم ؟! كانت تردد كثيرًا : (غدًا يصبح العالم أجمل كلما تناولنا منه المزيد)". وفي خاتمة النص هذه إقرار بأن ليس بالحب وحده يحيا الإنسان. فالرجل يمكنه التذوق أو الاستمتاع بالدنيا بحواس أو وسائل أخرى ، ويمكننا أن نتكهن هذه الوسائل كالفن أو الموسيقى ، والقائمة تطول.

وهذا المفهوم الذي طرحته الكاتبة يختلف كثيرًا عن السياق المتعارف عليه في استهجان مثل هذه العلاقة ، لأن السياق الاجتماعي يرفض هذه الفكرة من أساسها ، وقد ظهر ذلك في النص نفسه حيث كانت الفتاة تخاطب الرجل بـــ(يا والدي) استبعادا لشبهة العلاقة العاطفية. كما أن الفتاة قد (أخبرت كل من تعرف أنها جليسة رجل عجوز ولم تخبر أحدًا أبدًا أنها تتذوق طعامه) وهذا يشير بطرف خفي لطبيعة العلاقة بينهما حيث أخفت السبب الحقيقي وهو العلاقة العاطفية.

وتترك الكاتبة النهاية مفتوحة لخيال القارئ كي يخمِّن ماذا يمكن أن يحصل بعد ذلك. وهنا يمكن إطلاق احتمالات عديدة تبدأ من احتمال تركها للوظيفة وربما لا تنتهي بالزواج من الرجل.

وأيًّا كان الاحتمال فالمهم في النص أنه قد جاء بفكرة جديدة لا تقع في إطار التصنيفات المعتادة للعلاقة بين المرأة الشابة والرجل العجوز. وهنا يبدو موقف الفتاة متساميًا على المطالب الجسدية للمرأة ومتعاطفًا مع موقف الرجل في إنقاذها من محنتها الحياتية التي عبَّر عنها السارد في بداية النص برمزي المطر الهاطل والشمس الغائبة، كما أن الفتاة قد أشارت إلى ذلك صراحة: (لا عمل لدي ولا أسرة.. لا مستقبل أراه في الأفق). ولكن الاحتمال الآخر يبقى قائمًا في تمام العلاقتين العاطفية والجسدية بينهما من خلال تلميحات النص إلى ذلك. فالعلاقة العاطفية قد تمت من خلال هذه الإشارات: (لوَّح لها بيديه فلوحت له.. ابتسم فابتسمت..). فالتلويح باليد والابتسام في المجتمع الشرقي لشخص لا تعرفه الفتاة أمر مستغرب لكنه يشير هنا إلى الانسجام العفوي الذي يمهِّد لنشوء التوافق العاطفي. أما الناحية الجسدية فيثيرها العنوان أصلاً لأنه خطاب موجه للفتاة من قِبَل الرجل. وتتوفر في متن النص

أصلا إشارة واضحة للتحرش وإن كانت مغلفة بإطار آخر حيث يقول الرجل للفتاة: (لو جذبتك من يدك الآن وأنا في سني هذه هل ستتهميني بالتحرش؟). هذه الإشارات ترجح أن الفتاة والرجل قد دخلا في دائرة العلاقة العاطفية والجسدية معًا. وكي لا نذهب بعيدًا في هذا الجانب فإن ما يميِّز هذا النص هو اللغة اللمَّاحة التي تشفُّ عما خلفها من عمق، كما أنها قد ناورت بمهارة كي لا تقع في المحظور ودائرة الممنوعات في المجتمع الشرقي الذي مازال يحافظ على تقاليده على الرغم من الهجمة الشرسة للحداثة.

التوظيف الديني والسياسي في قصة (ظلام أبيض عميق جداً) للكاتبة لولوة المنصوري

سبعة أعوام مرّت على موت أخي الرضيع من البرد ، وثدي أمي لا يتوقف عن فطرة درّ الحليب ، صار حليبها ترنيمة ينبوع لا متناهية ، ينمو في ثديها دون حد ، ويسقي أطفال قرية كاملة ، حتى أصبحت أمًا لكل أطفال القرية ، وأنا أخٌ لهم جميعًا ، لكني في ذلك اليوم الذي سرق فيه الغراب ثدي أمي الأيمن وطار به خلف الجبال أدركتُ خلاف ذلك ، أنا مجرد نملة ، نملة في الجبال لا يعبأ بوجودها أحد.........

تمتد نبرة التشاؤم من عنوان النص وحتى أخر جملة فيه ، حيث تبدأ برمز الظلام (الأبيض) الذي سيجتاح كل شيء. وترتبط مفارقة (الظلام الأبيض) أو ما يسمى paradox بقصة سيدنا يوسف التي توحي بها الجملة الأولى في النص (سبعة أعوام مرّت) للإشارة إلى حلم الفرعون (سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف). ويعزز (الحليب) إيحاء السنين السبع للإشارة إلى قصة يوسف مثلما يثير ذلك الإشارة إلى

موت (الأخ) الرضيع من البرد. وتبرز مفارقة الألوان ورمزيتها في النص لتشكِّل مشهدًا دراميًا مؤثرًا. فالبرد الذي يشي بلون الثلج الأبيض يتماهى مع لون الحليب والذي يحمل اللون نفسه، ويتناقض مع اللون الأسود للظلام الذي يستجلبه لون الغراب في النص أيضًا. وتبدو المفارقة المركبة في اللونين الأبيض والأسود كليهما لتوحي بالموت أو الرؤية الكارثية في النص لأن الموت بالثلج (الأبيض) هو نفسه الموت الذي يمثله الغراب (الأسود). ويكاد الغراب ، الذي يختطف (ثدي الأم) ليرمز للبقرات السبع العجاف في قصة يوسف ويختفي خلف الجبال ، أن يختم النص بنهاية (قياماتية) لولا ظهور (النملة) التي لا (يعبأ بوجودها أحد) في نهاية النص للإشارة إلى قصة النبي سليمان مع النمل.

إن التأويل الديني للنص يستدعي التأويل السياسي لكي يتكاتف التأويلان للوصول إلى نتيجة واحدة وهو الإنذار الذي تثيره القصتان معًا (قصة يوسف وسليمان) والتنبؤ بالقادم من الكوارث التي ستلف المنطقة بأكملها ، وهي رؤية سوداوية مفزعة استجلبتها الأحداث الدامية والمروعة التي تمرُّ بها الأمتين العربية والإسلامية.

ويثير رمز النملة جملة من الإيحاءات السياسية المتشابكة مع القصتين الدينيتين ورموزهما في النص. فالنملة كائن اجتماعي

دؤوب منتظم في عمله وسلوكه ولكن كاتبة النص تأخذ (تشيؤ) هذا الكائن بمقارنته بالجبال للدلالة على ضياعه وسط العملقة الهائلة المحيطة به من كل جانب. وربما تستدعي هذه الإشارة المرتبطة بقصة سليمان وجيوشه الجرارة وجيش النمل بتقزمه أمام الجيوش العملاقة فكرة الدول الصغيرة أو الميكروسكوبية وضياعها وسط الدول العملاقة التي تهيمن على العالم. كذلك تشير إلى استخدام القوى العظمى للدول الصغيرة في مشاريعها وخططها للهيمنة على العالم تمامًا مثلما توحي بساطيل الجنود في سحقها لمستعمرات النمل.

وبالإضافة إلى فكرة الأحجام نجد أن فكرة (قتل الأخ) تكمن خلف موت الأخ الرضيع للدلالة على الحروب التي تنشب الان بين الأخوة لتنفيذ مآرب الدول العظمى المتقاتلة على المصالح والنفوذ. كما أن مقارنة اللونين الأبيض والأسود توحي بفكرة التمييز العنصري التي مازالت تلوح بين آونة وأخرى في المسرح السياسي الدولي واحتقاناته الاجتماعية.

وتتجسد براعة النص في التوظيف المتقن للرموز الدينية والسياسية بشفافية عالية وفي ابتعاده عن التعبير المباشر للخطابين الديني والسياسي ولغة الشعارات بضجيجها الإعلامي التي تسود هذين الوسطين.

(الأغصان) لزكريا تامر

ذهب بلال الدندشي إلى مدرسته كعادته في صباح كل يوم، ووصل إليها متأخرًا، ودخلها وهو يرتعد خوفًا من معلمه وتوبيخه الفظّ الساخر. ولكنه وجد التلاميذ نائمين والمعلمين نائمين، فحاول إيقاظهم، فلم يستيقظ أحد. وسئم الجلوس وحده، فتثاءب ونام، ورأى في أثناء نومه أنه نائم في مدرسة تلاميذها نائمون نومًا عميقًا غير مبالين بصيحات معلميهم الغاضبة. وأيقظته أمّه من نومه، وحثته على الإسراع حتّى لا يتأخر عن مدرسته، فهرول قاصدًا مدرسته ليجد معلميها مقتولين وتلاميذها يلعبون مرحين، ولم يلعب معهم لأن أمّه أيقظته من نومه ليذهب إلى مدرسته. فارتدى ثيابه على عجل، وغادر البيت من دون أن يأكل، وهرع إلى مدرسته وجلس في صفه بين التلاميذ متأهبًا لما سيحدث. ودخل المعلم الصف بوجه عابس وعينين صارمتين، فحدّق إليه التلاميذ الصغار بنظرات ملأى بالكراهية، وتهامسوا فيما بينهم بكلمات مبهمة، فصاح بهم غاضبًا: (اخرسوا).

فصمت التلاميذ فورًا، ووضع المعلم محفظته المهترئة على سطح طاولته، وفتحها، وأخرج منها رزمة من الأوراق لوّح

بها قائلاً للتلاميذ: (أتعرفون ما هذه الأوراق؟ هذه أجوبتكم المكتوبة ردّا عن سؤالي عن المهنة التي ستختارونها حين تصيرون رجالاً).

واقترب المعلم من سلة المهملات، ولوّح بالأوراق ثانية، وقال للتلاميذ: (هذه أجوبة لا تستحق حتى الصفر).

ورمى الأوراق في سلة المهملات بحركة المتخلص من قمامة مقززة، وقال لتلاميذه: (علّمتكم طوال أيام النشيد الوطني الرسمي لترددوه في الحفلة التي ستقام بمناسبة انتهاء العام المدرسي، وسأمتحن اليوم قدرتكم على الحفظ، والويل لمن يخفق).

فتهامس التلاميذ متذمرين، فزعق بهم معلمهم بصوت حانق: (اخرسوا).

فسكت التلاميذ، وقال لهم معلمهم: (سأعدّ من الرقم واحد إلى الرقم ثلاثة، وحين أصل إلى الرقم ثلاثة تبادرون إلى ترديد النشيد بصوت واحد. هيا استعدوا. واحد.. اثنان.. ثلاثة).

فتبادل التلاميذ النظرات الغامضة، وشرعوا في إنشاد مقطع من أغنية غرامية معروفة بأصوات عالية حماسية محافظين على اللحن الأصلي للنشيد الوطني، فصاح بهم معلمهم: (اخرسوا).

فاندفع التلاميذ نحوه كطلق ناري، وضربوه، بمساطرهم وكتبهم ودفاترهم وأقدامهم طالبين إليه أن يخرس. فبوغت المعلم بما حدث، وصاح غاضباً مستنجدًا، فلم يأتِ أحد من المدرسة لنجدته. وترنح وارتمى على الأرض بعد أَن أصيبت عظام ساقيه بضربات موجعة، وحاول أن يقاوم ويهدد ويتوعد ويصبر، ولكن ألمًا طاغيا أجبره على البكاء والتوسل إليهم أن يكفوا عن ضربه، فلم يبالوا بتوسله، ولم يتوقفوا عن ضربه إلاّ عندما أذعن ولم يعد يصدر عنه أي صوت. فأوثقوه بحبال أعدوها سلفًا، وأمروه بترديد النشيد الوطني، فبادر إلى إطاعة أمرهم، وردد النشيد الوطني بصوت متحشرج مرتجف، فسدّوا آذانهم بأصابعهم متأففين. وانفصل بلال الدندشي عن التلاميذ، ووقف قبالتهم مقلدًا وقفة معلمهم، وصاح بهم بلهجة مرحة آمرة: (واحد.. اثنان.. ثلاثة).

فتعالت أصوات التلاميذ تردد النشيد الوطني متآلفة متناسقة، وتوحدت في صوت واحد خرج من نوافذ المدرسة ليتحوّل موجًا.

يعالج هذا النص مشكلة الثورة بتقنية عالية تراوغ الرقيب وتزايد عليه وتوصل الرسالة على وجهها الصحيح مثلما أرادها الكاتب في نفس الوقت. فالمعلم الذي يمثِّل السلطة في المدرسة هو نفسه ممثل السلطة بشكل عام لأنه يفرض على تلاميذه قراءة النشيد الوطني في حفلة نهاية السنة الدراسية. لكن التلاميذ لا يرضخون لأمره وينشدون بدلاً من ذلك أغنية غرامية على نفس اللحن. والصورة الرمزية هنا تتراءى في البُعد العاطفي المفقود في العلاقة بين السلطة والشعب من جهة وفي الخطاب السياسي الجاف للسلطة من جهة أخرى. ويبدأ التمرد من هذه النقطة لينتهي بالثورة على المعلم وإجباره على ترديد النشيد الوطني بصوته المتحشرج للدلالة على ضعف الأداء السياسي الوطني الذي يمثله هذا المعلم كرمز للسلطة. ثم ينتهي النص بترديد التلاميذ للنشيد الوطني بصوت قوي متناغم الذي يتحول إلى موجة طاغية كرمز لنجاح الثورة.

وهنا يبرز التساؤل القوي : أي ثورة يطمح لها هؤلاء التلاميذ كرمز للشعب؟

لا يظهر لنا النص طبيعة هذه الثورة وتوجهها السياسي ولكن يمكننا استنتاج ذلك بمقارنة النص بما يجري على الواقع

السياسي العربي في الوقت الراهن ومن اسم الشخصية الوحيدة التي تثير هذه الثورة. يستدعي اسم التلميذ (بلال الدندشي) المؤذن (بلال الحبشي) زمن الرسالة الإسلامية بما يوحي بثورة الاتجاه السلفي الإسلامي الذي طغى على ثورات الربيع العربي. كما أن عنوان النص (الأغصان) يوحي بالاتجاه السلفي أيضًا باعتبار أن هؤلاء التلاميذ هم أغصان الشجرة الكبيرة (الأمة) سواء كانت عربية أم إسلامية.

ولكن يحق لنا أن نتساءل: هل هذا ما كان يبغيه الكاتب زكريا تامر في طموحه لطبيعة الثورة المنشودة؟

لا بالتأكيد ولكن الكاتب يصور الواقع كما جرى وربما يدعو إلى اتجاه آخر يتلاءم مع أفكاره.

(أشواك) لـ نوره عيساوي

خرجتْ من صالون السيدات ؛ بعد أن تجملتْ ، قصت شَعرها، تسير في الشارع المؤدي إلى بيتها ، تقف عند حافة الرصيف تلتقط من جوار كل بيت وردة جورية مرة ومرة أخرى ، تمسح دماء نزفت من أصابع يدها... تجمع باقة من الأزهار العبقة ، اليوم هو ميلاد زوجها.

ما يميِّز القصة القصيرة جدًا ، اللغة اللمَّاحة التي تُبدي للقارئ أبعادًا رمزية في النص وتبتعد عن لغة التصريح المباشرة التي لا تخدم الفن القصصي المركَّز بالذات...

وفي هذا النص الجميل لا يثير انتباهنا غير العنوان والجملة التي تشير للدماء التي تنزف من الأصابع. وهنا يكمن البُعد الرمزي الذي أرادت الكاتبة إيصاله للقارئ في بضعة سطور للدلالة على أن العلاقة الزوجية بالرغم من منظر الورود الجميل ؛ تشوبها الخلافات التي تصل حدَّ نزف الدماء. وقد يبدو الموضوع تقليديًا مستهلكًا لكثرة تناوله ، ولكن خصوصية النص هنا تكمن في قدرة المرأة على تحمل الآلام بمختلف

ألوانها بما فيها آلام (الميلاد). والميلاد هنا لا يشير بشكل مباشر لآلام (الولادة) التي تعانيها المرأة بالتأكيد، ولكنه يشير إلى عيد (ميلاد) زوجها. كما أن الدلالة الأعمق من ذلك تحيلنا إلى آلام (السيد المسيح) الذي تحمّل ما تحمله منها في ميلاده وصلبه وما بينهما. والتماثل بين هاتين الشخصيتين هنا ينبع من كونهما ضحيتين لظرفٍ ما وقوةٍ ما، وهي هنا سلطة الرجل بالنسبة لشخصية الزوجة في النص.

(الزائرة) لـ إيمان شرباتي

ضئيلة الحجم هزيلة الجسم أنا والصمت عنواني ؛ لي خفّة الفراشة وسرعة الخاطرة ؛ خلف حيائي عاصفة تعربد بالجنون وتعجّ برياح مسعورة..

أقف متربّصة بك ، أسطِّر الحزن على حوافك الهشَّة ، لكنك وبإتقان تمارس العبور بقامتك الشاهقة دون الالتفات إلى صغري.. تتجاهل وجودي.. تتعامى عن ظلالي الزاحفة نحوك بهدوء..

تسلّلت إليك خلسة وفي وضح النهار ؛ دغدغت أوتار قلبك ؛ لامست نبضك ؛ همست ؛ وخزتك.. كنتَ لا تهدأ في ملكوت واحد ؛ وكنتُ أضعف من أن أحميك..

عندها تقدّمت أكثر ؛ أشعلت أضوائي الحمراء ؛ ناديتك بصوت كإعصار يعلن عن بدء اشتعال...

جلجل الصوت في قاع صدري وثار كالقيامة نحوك واختنق.. ثم سكت..!

هدأتُ.. واتخذت رُكنًا في حناياك ؛ رُكنًا صغيرًا جدًا ، أنظر منه إلى الموت وهو يكمل حثيثه في أروقة جسمك.. أنظر

وأبتسم...!

لم يعد هناك متسع للكلام ؛ فأنا النقطة أخر السطر..

أنا الجلطة...!

الترميز للمرأة بالجلطة مُوفَق في إطار علاقة عاطفية من طرف واحد فيما تبدو وثالثهما الموت. يوحي النص بهذه الثلاثية لإدارة الصراع والمناورة بين أطرافه ، فالمرأة التي يهملها الرجل الذي تحبه تتحالف مع الموت ضد حبيبها ، وهي تراقبه يلهو مع غيرها وتنتقم منه بهذه الطريقة الصامتة. ولكن النص يبدو مخاتلاً في تقرير شكل الموت أهو موت معنوي أم مادي ؟ ولو أخذنا الموت المعنوي فقد يعني اغتيال حبيبها بخيانته مع شخص آخر ، ولكن هذا الاحتمال يبدو ضعيفاً ، لأن العلاقة تبدو من طرف واحد إلا إذا فهمنا أنه بدأ يحبها وقتلته بهذه الطريقة. أما الموت المادي فلا يمكن أخذه حرفيًا فربما تفترض موته حقيقة وهو بعيد عنها ، أي أنه يموت فعلاً بعلاقاته مع الأخريات لأنه لا يجد الحب الحقيقي. ومع ذلك فالموت المادي سلاح تهدد به المرأة حبيبها في أي وقت يروغ عنها وهذا ما توحي به عبارة (أنا النقطة) إذا فهمنا المعنى باللهجة المصرية (حتنقطني) أو بالفصحى بمعنى نهاية

الجملة أي نهاية كل شيء أو الموت.

نص طافح بالمعاني وبالغ التركيز.

(الزرّ الأحمر) د. إيمان شرباتي

أمام وقار وجهه وسطوة اللحظة تاه مني الكلام وخانتني العبارات..

قال لي بصوت هادر : ما شكواكِ سيدتي ؟

قلت : حياة يسودها الكمال

نظر إليّ بعينين تحتشد فيهما النبوءات ، وأومأ لي بإشارة من رأسه ، فتدافعت الكلمات من فمي كالبركان الهائج : وُلدت وأنا أحمل شعلة الحظ ؛ سكنت أعالي الحلم ؛ أرضعني أبواي أثداء الفرح ؛ توّجاني ملكة ؛ تزوّجت من أحبّ ؛ لي أطفال بعمر الورود ، كلّ القصائد تغني الجمال الذي هو منهم بعض ، وبعض منهم فيه كل، لهم من الذكاء فوق ما يتصور الخيال... زوجي يحبني ولا يرفض لي طلبًا ؛ صديقاتي حولي يحطنني بود ؛ ناجحة في عملي ؛ عندي من المال ما يكفيني ويفيض ؛ حتى المرض لم يزرني يوما..! دعوته أكثر من مرة.. أغريته.. توسّلت إليه... رفض.. تهرّب من مواجهتي...!

لكنني لست سعيدة ؛ فنفسي يسكنها الاغتراب ، وروحي تحتسيها الوحدة... الليل والنهار لم يعد لهما من معنى سوى

تواتر رهيب مملّ وقاتل..

الزهر ، والطير ، والبحر أشياء لم تعد توحي لي بشيء ، كأنني طُردت خلف أسوار الحياة، وأستغرب أنني لم أمت إلى الآن !

أطبق عينيه تهرّباً من جنوني وهمس : وماذا تريدين ؟

قلت : الانفعال.. الدهشة.. المفاجأة.. شيء ما قادر على تمليح الحياة.. حدث ما.. ألم.. بكاء.. اشتياق.. انتحار.. ولادة في غير أوانها.. اختطاف.. أريد أن أمارس الحياة بكل طقوسها ، أعيشها بتفاصيلها..

قام من مكانه وأمسك بيدي ، عبرنا ممرات ودهاليز طويلة ، حتى وصلنا إلى حجرة مظلمة ، أجلسني على كرسي كبير أمامه كوّة مظلمة وعلى جانبها زر أحمر..

همس في أذني : لمسة واحدة من هذا الزرّ الأحمر وستدخلين في نفق مظلم ، هناك في نهايته نوافذ من مقت ؛ مقابر تلفظ جثثها ؛ بيوت من حزن ؛ رعب ؛ دموع ؛ ابتسامة ؛ عرس ؛ شهيد ؛ حرب ؛ حبّ..هذه هي الحياة سيدتي... زِني كلّ فعل ستقومين به قبل أن تضغطي على الزر ، فالعودة مستحيلة..!

اعتدلت في جلستي ؛ علت وجهي ابتسامة نصر ؛ وبيد واثقة ضغطت على الزرّ الأحمر

رُسِمتْ حياة الشخصية في النص بافتراضية مثالية ، ولكن يمكن أن نفهم الترميز في النص بأشكال حياتية مقاربة ، فمثلاً يمكن أن نفترض أن السيدة تعيش حياة مخملية في بلادها المستعرة بالحروب والأزمات ومنعزلة تمامًا عن الواقع ، أو هي تعيش في بلد أوروبي وتنعم بحياة مرفهة هناك وعندما تضغط الزر الأحمر معناه أنها ستهجر حياة الرفاهية والسلام وترجع إلى بلدها المتخم بالأزمات. ومع ذلك فإن الحياة المرفهة في الغرب أو في بلد آمن هو مجرد افتراض أيضًا فلا وجود لمثل هذه الحياة في الواقع. إنها حياة افتراضية في الخيال.

تكمن أهمية النص في اختيار الشخصية دخول معترك الحياة الحقيقية بكل مآسيها ، فهنا تكمن السعادة على الرغم من كل المآسي التي تعتريها. ويشير النص أيضًا أو يوحي للفرق بين حياة الخلود والفناء. فالخالدون – مثلما يقال – يعيشون حياة بأفق واحد – كالملائكة مثلاً – يفتقدون لكثير من العناصر الحية كالانفعال والعاطفة أو العشق وما إلى ذلك ، بينما يتمتع الفانون بكل ذلك.

نص باذخ بامتياز.

الناقد و(الذبابة الملعونة) لـ شريف الجهني

وقفت ذبابة على شاشة هاتفه النقَّال"التاتش"، وبحركة لا إرادية هشّها بكفه ، فمسّ طرف بنصره شاشة هاتفه المنفتح على إحدى المجموعات الأدبية بالفيس بوك ، ولم ينتبه الناقد الكبير لعلامة الإعجاب التي تركها سهوًا أسفل منشور الكاتبة الجميلة... لم يكن بينه وبين التقنية الحديثة عَمَار وهذا الهاتف"التاتش" أهدته إياه زوجه في عيد مولده الستين.. لم تلبث - الكاتبة الجميلة - إلا واقتحمت عليه الخاص لتشكره ثم تتساءل: هل حقًا أعجبك نصي المتواضع؟!

هو لا يتذكر النص ، ولم يره مطلقًا ، ولكنها الذبابة العابثة ، وعدم اعتياده على هاتفه الجديد... لم يشأ أن يكسر فرحتها فكتب لها: (نص جميل سلم قلمكِ) ، فبادرته بهجمة لم يتوقعها طالبة رقم هاتفه... وما كاد أن يرسله لها حتى رنَّ هاتفه ليسمع أجمل صوت سمعته أذناه... انتهت المكالمة التي أحيت بداخله أشياء ظن أنها ماتت ، ولكن لم تكف الموسيقى بداخله عن العزف.. يتذكر قول صديقه الأريب (أن المراهقة لا تنتهي مع التقدم بالعمر ، ولكنها تتوارى خلف شعيرات بيض).

قضى الليلة في مطالعة نصوصها الركيكة وصورها الفتانة ، وقال لنفسه: لابد أن نأخذ نحن النقاد الكبار بأيدي الشبان من الكتّاب والكاتبات ، فلم نجد من يأخذ بأيدينا.

لم تنقطع علامات إعجابه على منشوراتها المتتالية.. بل تعهدّها بدراسات نقدية رفعت أسمها إلى عنان السماء ، وكانت تكافئه بمكالمة دافئة كل ليلة ، حتى أدمن صوتها ذا البحة المثيرة.

لأيام انقطعِ اتصالها به وكانت هي المبادرة دائما بالتواصل معه هاتفياً.. طالع في إحدى المجموعات دراسة نقدية للناقد الخبير تمجد في قلمها الألماسي ، فحاول الاتصال بها فلم ترد على محاولاته المتتالية.. جلس محزونا بالقرب من التلفاز وحفيده يشاهد فقرة السيرك العالمي ويضحك على حركات كلب البحر الذي كان يكافئه مدربه بسمكة صغيرة يتلقفها كلما أتى بحركة مبهرة ترضيه عنه.. ضحك كثيراً، قهقه قهقهات متواصلة حتى استرعى انتباه كل من فى المنزل.

بعد أيام وذات مساء هادئ رأى ذبابة واقفة على شاشة هاتفه مرة أخرى ، أخذ يتأملها متبسماً ، ثم استجمع كل ماء لعابه وبصق عليها بشدة ، فطارت الذبابة ، وتراءت له صورة "بروفايله" الأنيقة وقد علاها البصاق.

على الرغم من وجود هذه الظواهر السلبية في الوسط الأدبي والتي تحدث عن بعض منها هذا النص ، إلا أن تقنية النص غير مقنعة فنيًا... أولاً: المسألة تبدأ بخطأ غير مقصود يتطور شيئًا فشيئًا ليكون مقصودًا ، وهذا غير واقعي ، فالنقاد (الكبار) لا يغامرون بسمعتهم الأدبية بتشجيع نصوص تافهة ، ولكن الأصح أن يقول إن تلك الكاتبة تمتلك الموهبة أو لديها قدر منها كي تسمح لدخول الناقد إليها من هذا الباب... ثانيًا: لا يقنعنا النص أن تلك الكاتبة أصبحت مشهورة من مجرد مقالة واحدة كتبت عنها (هذا إذا صح أن يقال عنها مقالة لأن ليس فيها ما ينفع وفق هذا المعنى) وكذلك انقطاعها عن الناقد الذي كان سببًا في شهرتها لأنها ابتداءً بحاجة إلى دعم مستمر ومقالات مستمرة لتعزيز شهرتها... ثالثًا: تبدو فرضية تشبيه الكاتبة بالذبابة التي تحوم على عسل الناقد غير معقولة تمامًا بل العكس هو الصحيح ، فالناقد الذي بلغ الستين لا يمكن أن يكون عسلاً ، بل الكاتبة الفاتنة هي العسل بعينه. لذلك فإن غاية هذا النص هو الهجوم اللاذع على مسميات افتراضية ليس إلا... فالناقد المفترض ما هو إلا شخص مغمور أو يدعي النقد ، والكاتبة المفترضة ليست إلا فتاة لاهية لا تجذب انتباه النقاد ، ولم أرَ أبدًا ناقدًا أو حتى نصف ناقد يغامر بهذا الشكل... لا أنفي بالطبع مغامرات النقاد العاطفية ، ولكن ليس

على حساب الإبداع، فلابد من وجود شيء ما (إبداعي) في النص كي يشجع الناقد للتناول وإلا ماذا سيقول؟ هراء في هراء بالتأكيد.

(صحوة) د كفاح كواس

كنت أتأهب لإسدال جفوني على وسادتي الخالية... الخالية إلا من بقايا أحلام و بعض من آثار دموعي.

جلس على حاشية فراشي و أخذ يقلِّب طرف لحافي بين يديه.. لم أنظر إليه... تجاهلته.. وكزني بركبتي.. اشحت بوجهي عنه.. هزني من كتفي.. التفتُ سألته دون النظر إليه : لماذا عدت ؟ همس : كان الوعد أن أعود و عدتُ ، أحضرتُ لكِ ما كنتِ دائمًا تحلمين به : فستان الحرير الأحمر... انظري لي فقط خذيه من يدي..

انسابت يدي كأفعى حذرة ، سحبت لفافة الورق.. مزقتها على عجل.. خلعت كل همومي أمام المرآة ، لم أجد ندب الجروح... اختفت... تأملت وجهي ، لا تجاعيد و لا بقع سوداء.. ضفيرة شعري الأسود زينتها شرائط بيضاء.. لم أكن عارية... فستاني الأزرق بفراشاته البيضاء ملتف ببراعة حول جسدي.. ابتسمت لأنايا رحبت بها ترحيب المشتاق المفتقد لذاته.

حلَّقت فراشات ثوبي حولي.. على أنغام سيمفونية بحيرة

البجع.. رقصت أمامي كراقصات باليه ، حلقت معهن..

جاءني صوته مرددًا بحزن : ألن تلبسي ثوبك الأحمر ؟؟؟..

سقطت كطير أصابه السهم.. ارتديت همومي... تجاعيد وجهي... شاب مفرق شعري..

التفت إليه... لم أجده ، ولم أجد الثوب.

يمكن قراءة النص برمزية اللون في سياق الحلم، فلون الثوب الأزرق بورداته البيضاء يشي بلون السماء الزرقاء ونقائها الأبيض، وعند هذا المستوى تختفي التجاعيد وتستعيد الروح شبابها وخلودها. وهنا في هذا المستوى ينشط الحلم الذي يجسد مدارًا روحيًا ساميًا. وفي مقابل ذلك يرمز لون الثوب الأحمر للرغبات البشرية الدفينة التي تتصل بالجسد وغرائزه، وهنا تعود التجاعيد وتتجسد بفعل دوامة الزمن وعجلته التي لا ترحم. وبذلك تتأكد وقتية هذا الخيار أو المستوى الذي يرمز لآنية الجسد في الإنسان وهو المستوى الواقعي في النص... وما بين المستويين الواقعي والروحي تتأرجح بطلة النص في سمفونية رائعة خلقتها كاتبة النص المبدعة.



نقد الرواية والأفلام السينمائية

سمفونية الإنسان والطبيعة في نص
(صوت عبر السحاب) لـ دينتون ويلش

- مقطع من رواية (صوت عبر السحاب) لدينتون ويلش

كانت هناك ثمة طيور في الليل خلف الحديقة... تناهت إلى سمعي أصوات الموسيقى الصاخبة لآلة الصنوج إضافة إلى نغمات الناي الحزين والتي تخللتها ما اعتدت سماعه من زمجرة البحر ونوبات نباح الكلب... كان بإمكاني تصور صراخ الكلب يأتي عبر الخنادق الممتلئة بالثلج والحافات التي تتلامع عليها قطرات الماء السوداء ، ربما كانت صرخاته تأتي من مزرعة مستوحدة حيث يرزح بسلاسله في فنائها ، وكانت تلك السلاسل تصدر صريراً وصلصلةً مثل أصوات الأشباح ، حيثما يركض الكلب من جانب إلى آخر وهو ينبح وينتظر جوابًا لا يأتي... وفي النهاية يلوي ذيله بين رجليه ويحتشد مرتدًّا إلى كومة القش في برميله.

في كتابه (مقدمة في الأدب) يقتبس إل جي الإكساندر مقطوعة نثرية من رواية (صوت عبر السحاب) حيث تتحدث الرواية عن تجربة ويلش مع المرض إثر حادث سيارة تعرض له والذي سيكون سببًا في وفاته بعد ثلاث عشرة سنة.

يصطخب النص بأصوات متداخلة ومتنوعة تشتمل على موسيقى الناي والصنوج بفعل البشر وأصوات الطيور ونباح الكلب وصرير سلاسله وصوت الطبيعة المتمثل بهدير البحر وزمجرته ، يلتقطها السامع أو راوي القصة ليؤلف منها سمفونية في خياله تتناغم فيها الموسيقى التي يصنعها الإنسان بالموسيقى التي تصدر بفعل الحيوان والطير بموسيقى الطبيعة. ولكن النص يتمحور على صوت الكلب المقيد وصراخه كرمز للحرية المفتقدة أو التوق للانعتاق من القيد المحدد للحركة.

ولو نظرنا إلى تجربة المؤلف نفسه في هذا السياق فإن الحادثة التي أصابت جسده قد قيَّدت حركته تمامًا مثل الكلب الذي يصفه في هذا النص والذي يتحول نباحه إلى صراخ مثل صراخ البشر ، حيث ابتدأ الوصف بكلمة (barking) لتتحول إلى كلمة (crying). كما أن صوت الطبيعة المتمثل بهدير البحر يمثل قوة الانعتاق من الأسر مثل نباح الكلب وصراخه

حيث تتناغم مع إيقاعه أصوات السلاسل التي تقيده.

وأيًّا كانت القوى التي مارست تقييد الإنسان أو الحيوان فالنتيجة واحدة ويتساوى فيها الإنسان والحيوان والبحر أيضًا.

وبالطبع لم يركز الكساندر على الترميز في النص ولكنه اهتم بعملية الوصف وعقد المقارنات بين الأصوات بطريقة لا تنظر في ما وراء النص، ويمكن أن نجد له عُذرًا بذلك لأن النص مزدحم بالأصوات الضاجة العابرة للأماكن الموصوفة والتي تستدعي التركيز أيضًا دون التعمق في إيحاءاتها الرمزية. فـ(الخنادق الممتلئة بالثلج) لا تثير فيه إلا بُعدًا مكانيًا تعبره الموسيقى، بينما نجد أن إيحاءات الحرب – لو فهمنا كلمة ditches على أنها (خنادق) وليس (قنوات تصريف مياه) – تقترن بالموت ورمزه (الثلج). كما أن ذلك يجرنا إلى حادثة الاصطدام التي مرَّ بها الكاتب وأدَّت إلى موته ولو بعد حين. كذلك فإن الكاتب يضفي اللون الأسود على قطرات الماء بما يوحي بما تشف عنه تلك القطرات من سواد أو رماد الحروب المتراكم على حافات البنايات.

كما أن الكساندر لا يفسِّر نباح الكلب وانسحابه إلى مربطه إلا بأنه قد قام بذلك لأنه لم يتلق جوابًا على نباحه أو صراخه. بينما المشكلة الحقيقية تكمن في هذا الصراخ الذي لا إجابة له

حيث لا أحد يهتم بعذابات الحيوان أو الإنسان في عالم مقفر.

وعلى الرغم من قِصر هذا النص فإنه يختصر كل هذه المعاني بجُمل قصيرة شديدة التركيز برموزها وصورها وإيحاءاتها.

ويقترب النص بمضامينه مع عنوان الرواية (صوت عبر السحاب) حيث لا يمكننا أن نتصور هذا الصوت إلا صادرًا عن فمٍّ مُعذَّب أو قادمًا من أعماق السماوات. وفي كلا الاتجاهين ، فإن التماهي بينهما يشير إلى التضرع للقوى الإلهية التي ترى وتراقب على الأرض ما يجري من مآسٍ ودمار وحروب.

هذه قراءة لنص مستل من رواية لم أقرأها ، فهل ستتغير القراءة لو اطلعت على الرواية كلها ؟

ومع ذلك فإن النص يمكن قراءته بمعزل عن الرواية نفسها لما يثير هذا النص من إيحاءات لدى القارئ والتي قد تقترب أو تبتعد عن الرواية الأم.

الفيكتورية الجديدة في الرواية الإنكليزية
في عصر ما بعد الحداثة

جرت مناقشة أطروحة الماجستير في الأدب الإنكليزي المعنونة "الفيكتورية الجديدة في الرواية الإنكليزية في عصر ما بعد الحداثة: دراسة لثلاث روايات منتخبة: الحيازة: قصة حب (١٩٩٠) لأنطونيا سوزان بايت، جاك ماكز (١٩٩٧) لبيتر كاري، والسيد بيب (٢٠٠٦) للويد جونز"... للباحث أحمد باسم سعدون ، في كلية التربية - جامعة القادسية في ٢٠١٨\٣\١٣.

تبدأ الأطروحة بتعريف مصطلح الفيكتورية الجديدة واختلافه عن المصطلحات الأخرى المتصلة بالموضوع كمصطلح استرجاع الفكتورية أو الفكتوريانا أو ما بعد الفكتورية أو الرواية التاريخية أو الميتا رواية التاريخية. وتجمع التعريفات التي أوردها الباحث على أن هذه الروايات الحديثة تتناول العصر الفكتوري أو رواياته ، أو تعيد كتابة ذلك العصر من وجهة نظر نقدية حديثة.

وتوضح الأطروحة أن روايات هذا النوع الأدبي قد تتناول الفترة التي تسبق كتابة الروايات الأصلية، وقد تتزامن معها، وقد تكون امتدادًا لها راسمة خطين متفاعلين: الأول حداثي والثاني فيكتوري. وقد تعتمد هذه الروايات على شخصيات حقيقية من العصر الفكتوري أو تبتكر أسلوبًا خياليًا يتصل بذلك العصر.

وقد ابتدأ كاتب هذه السطور مناقشة الباحث وركَّز على الجانب الأسلوبي في كتابة الأطروحة بالإضافة إلى سياقات اللغة والمنهج. وقد انتقد كاتب هذه السطور الباحث في أنه يأخذ ما يكتبه النقاد كما هي ولا يشغل خياله في التعليق على أحداث ورموز الروايات التي يتناولها. والواقع أن موضوع الأطروحة موضوع متشعب يحتاج إلى أطروحة دكتوراه للإحاطة به وكان بإمكان الباحث أن يكتفي بروايتين فقط تتناول رواية واحدة للكاتب الإنكليزي في العصر الفكتوري جارلز دكنز وهي رواية "الآمال العظيمة".

فيما ركزت الأستاذة آمال جاسم عضو لجنة المناقشة على جوانب أسلوبية أخرى لم يتناولها كاتب هذه السطور، وجوانب منهجية تتعلق بمسألة المصطلحات الكثيرة التي أوردها الباحث وتعريفاتها. وانتقدت الاستاذة آمال الأطروحة

لكثرة التكرار فيها.

فيما ركز البروفيسور قاسم سلمان رئيس لجنة المناقشة على مضامين كثيرة تناولها الباحث في أطروحته منها أنه لم يتفق مع الباحث في مسألة وقوفه مع مؤلفي الروايات الحديثة في نقد رواية الآمال العظيمة لديكنز بأنها همشت شخصية ماكويج ولم تنصفه كضحية للنظام الاستعماري الإنكليزي في ذلك الوقت ، وقال إن روايات الكاتب الإنكليزي ديكنز تحفل بمناصرة المظلومين والمضطهدين والمهمشين.

كذلك عدَّ البروفيسور قاسم الرواية الأخيرة التي تناولها الباحث بالدراسة مستر بيب رواية تعدد ثقافات وليس رواية ما بعد الاستعمار ، ويبرر ذلك بأنه لا توجد علاقة بين مستعمِرٍ ومستعمَر في الرواية ، وكان بإمكان الباحث أن يدافع عن أطروحته بالقول بأن هذه العلاقة متوفرة على الأقل بتدريس مستر واتس لرواية الآمال العظيمة لوحدها لتلاميذ الجزيرة دون أي مادة دراسية آخرى وهذا يعني إحلال ثقافة بلد معين في بلد آخر مختلف عنه تمامًا.

كما أكَّد البروفيسور قاسم ما قاله المناقشان اللذان سبقاه بخصوص المسائل الأسلوبية والمنهجية في الأطروحة ، ولكنه أضاف أن ذلك لا يقلل من أهمية البحث أو الجهود المبذولة

من قِبل الباحث فأثنى على جهوده وجهود مشرفته في البحث الأستاذة سحر عبد الأمير.

وبعد انتهاء المناقشة منحت اللجنة الباحث تقدير جيد جدًا لأطروحته هذه.

المنظور الإنساني في فيلم (ليال بلا نوم)

على الرغم من طول الفيلم وانهماكه بتفاصيل زائدة تبعث الملل والرتابة ؛ فإن فيلم (ليال بلا نوم) للمخرجة اللبنانية "إليان الراهب" عن الحرب الأهلية اللبنانية يحتوي على لقطات موحية تغطي جوانب مهمة في التاريخ اللبناني المعاصر.

أُنتج الفيلم سنة ٢٠١٢م ، ولكن موضوعاته ما زالت تسود المنطقة العربية بتأكيدها على البُعدين الطائفي والمذهبي في نشوء الحرب. كما أن الفيلم قد ضخ مادة دسمة عن الحرب يصعب هضمها في مقالة واحدة. وقد يعتذر البعض أن الفيلم توثيقي ومن مهماته توثيق أحداث تلك الحرب بتفاصيلها الدقيقة وإن كانت على لسان شخصيات الفيلم أو حوار المخرجة معهم.

يدور محور الفيلم حول الصراع بين المنظور الإنساني الذي تمثله الأم اللبنانية التي فقدت ابنها في تلك الحرب ولا تعرف مصيره حتى نهاية الفيلم ، وبين المنظور السياسي الذي يمثله أحد القادة الأمنيين في اليمين اللبناني. أما اليسار اللبناني فيمثله الابن المفقود الذي ينتمي إلى أحد الأحزاب اليسارية

التي لا تكاد تعترف به كأحد أعضائها. لكن رمزية الأم تفوق كل هذه الاعتبارات لأنها تمثِّل لبنان بجميع طوائفه وإثنياته ولا تهمها الصراعات السياسية الدائرة فيه ولا الآراء العنصرية التي تجري على لسان بعض ممثلي الاتجاهات السياسية اللبنانية.

ومما يثير الانتباه حقًا أن إحدى الشخصيات اليمينية أثارت مسألة عدم القدرة على التعايش مع الطوائف أو الأديان الأخرى ولم يدحض الفيلم هذه الفكرة. لكن الحقيقة هو أن اللبنانيين قبل الحرب (وحتى بعد الحرب) كانوا متعايشين إلى حدٍّ بعيد في مختلف طوائفهم وإثنياتهم، لكن السياسة ومن استثمر هذه السياسة لمصالحه هم الذين كانوا وراء هذا التشتت والإصطفافات التي حدثت في بنية المجتمع اللبناني.

تعامل الفيلم بواقعية أحيانًا مع الأحداث التي جرت في تلك الحقبة المؤلمة من تاريخ لبنان، ولكن ذلك لم يمنع من التعامل الرمزي مع تلك الأحداث، وذلك يضيف خاصية فنية وجمالية على الفيلم.

يبدأ الفيلم بمشهد رمزي، حيث ينظِّف أحدهم زجاج السيارة الأمامي لتوضيح الرؤية، وهذا يوحي بأن الفيلم يلقي الضوء على الجوانب الغامضة في تلك الحرب ويحاول توضيحها

للمُشاهد.

من المشاهد الرمزية الأخرى صيد الأرانب الذي يقوم به مجموعة أرستقراطية من اليمين اللبناني الذين شاركوا في تلك الحرب بما للأرانب من رمزية توحي بالسلام. وبهذا فإن الفيلم يلقي باللائمة في نشوء الحرب على جهة واحدة فقط، بينما في الواقع أن جميع الأطراف مسؤولة عن نشوء تلك الحرب بشكلٍ أو بآخر. ومن الواضح أن الفيلم ينحاز كثيرًا للرؤية اليسارية ولا يتخذ من الموضوعية منهجًا.

كذلك مشهد زرع الشجرة في ساحة (حديقة السماح) مما يرمز لفكرة مسامحة الذين شاركوا بأهوال تلك الحرب كي تسير الحياة بشكل طبيعي وتجاوز آثار تلك الحرب المدمرة. ولكن الأم اللبنانية ترفض ذلك وتدعو لمحاسبة هؤلاء المشاركين على الرغم من قناعتها باستحالة ذلك لأن هؤلاء ما زالوا يمسكون بمقاليد الحكم ولا يمكن الاقتراب منهم.

ومن الحوارات المهمة التي كشفت خلفية الصراع في تلك الحرب أو ربما لم يتمكن الفيلم من توضيحها بشكل أفضل حوار المغتربة اللبنانية التي لا تتحدث العربية وتحاول أن تعالج الأم اللبنانية نفسيًا. فالإشارة هنا للعنصر الخارجي في إثارة أو إدامة تلك الحرب لم يكن موفقًا تمامًا، فنحن نعرف

مدى التدخل الخارجي في تلك الحرب ، والفيلم نفسه يؤكده بمسألة التدريب العسكري الذي تتخذه إحدى الجماعات لأعضائها في إسرائيل.

تحاول المغتربة معالجة الأم اللبنانية نفسيًا بمعزل عن البُعد السياسي الذي سبَّب الأزمة ، لتجاوز آثار الحرب وبدء حياة جديدة ، ولكن الأم ترفض ذلك لأن المسألة أعمق من النصائح التي تبديها لها تلك المغتربة. لاشك أن المنظور الإنساني الذي تطرحه تلك المغتربة ينمُّ عن سطحية في تناول الموضوع ، على خلاف البُعد الإنساني العميق الذي تمثِّله الأم اللبنانية. ومما يحسب للفيلم فنيًا أنه جعل تلك المغتربة لا تعرف العربية أو أنها قد نسيتها ، للدلالة على أشياء كثيرة ، من ضمنها أنها لا تفهم الواقع اللبناني تمامًا من خلال عدم معرفتها بلغة وثقافة لبنان التي تمتد في عمق التاريخ.

السرد الموضوعي في فيلم

(ترومان شو) Truman Show

تسيطر آلية السرد الموضوعي على مجريات الأحداث في فيلم (ترومان شو) لإثارة موضوعات أساسية منها: إشكالية الحرية، والفرق بين العالمين الافتراضي والواقعي ، وحدود معرفة الإنسان ومعرفة القوى الفوقية أو الهوس في البحث عن الحقيقة ، وهيمنة وسائل الإعلام على حياة البشر ، وصناعة النجم في المجتمع الرأسمالي.

إن المتخصص في علم السرد يعرف أنواعًا متعددة من طُرق السرد ومن ضمنها ما يسمى Camera eye narration (سرد عين الكاميرا) والذي يحيل السرد النصي إلى سرد سينمائي ؛ إذا صحَّ التعبير. ومن هنا ينطلق الفيلم في اعتماد تقنية المناورة بين العالمين الافتراضي والواقعي.

يدير مخرج البرنامج هذا العالم الافتراضي والذي يسيطر على تحركات بطل الفيلم (ترومان) ويوهمه أنه يعيش في عالم حقيقي ، بينما هو يعيش في الواقع في عالم افتراضي على شكل قُبة كبيرة أشبه بقُبة السماء ، ويديره عدد هائل من

الكاميرات السينمائية المثبتة على هذه القُبة، ويشاهد هذا العالم الافتراضي- الواقعي؛ الملايين من البشر عبر الفضائيات في العالم كله. وهنا إشارة واضحة إلى هيمنة وسائل الإعلام على مقدرات البشر ، حيث تكثر الإعلانات التجارية وتتزامن مع تحركات البطل وتصرفاته بحيث لا يمكن التمييز بين حياته الواقعية وبين حياته المفترضة في السيناريو.

وهنا يدخلنا الفيلم إلى فن صناعة النجم في المجتمع الرأسمالي حيث تكون حياته مرسومة وفق سيناريو دقيق بحيث لا يمكن التمييز بين الافتراض والواقع. كما أنه يحرمه من الأشياء التي يحبها ومن بينها السفر واختياره الفتاة التي تناسبه. وبهذه الطريقة يتشابه هذا السرد أو يتقاطع أحياناً مع سرد كلي العلم omniscient narration أو ما يُسمى بالراوي العليم ليمثّل القدر في حياة الإنسان أو القوى الإنسانية الطاغية التي تحدِّد مصير البشر إلى حد ما. وتتجلى قدرة هذا السارد حينما يحاول بطل الفيلم الهروب من القُبة- الجزيرة ، أو سجنه الكبير بقارب يبحر به ، فيأمر مخرج البرنامج أن يرفع الشمس الصناعية لتشرق على أرض القُبة- الجزيرة، ويأمر الرياح الصناعية لتضرب القارب في البحر كي تثنيه عن التحرر من السجن والعودة إلى الجزيرة ثانية. ولكن سرد

الراوي العليم لا يمكن اعتماده هنا بشكل دائم لأنه يعجز عن وصف مشاعر البطل وهذا ما يعلنه صراحة حينما يقول للمخرج : (إنك لم تضع كاميرا في رأسي). وهذا ما يؤكد عليه الفيلم باعتماده هذا النوع من السرد الذي يلغي المشاعر ، على خلاف ما لو كان قد اعتمد الفيلم سرد الشخص الأول الذي يتيح للمنلوج الداخلي التعبير عما يجول في نفس البطل من مشاعر وأحاسيس ذاتية.

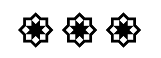
وتتوج نهاية الفيلم محاولات البطل الناجحة للتحرر من ربقة هذا العالم الافتراضي الذي يعيشه للقاء حبيبته خارج القُبة– الجزيرة والتي كانت تراقب محاولاته الجادة للتحرر والوصول إليها عبر شاشات التلفزة العالمية.

وعلى المستوى الرمزي يمكن تفسير لحظة تخطي البطل إلى خارج القُبة بأنها لحظة التحرر من السلطة المعرفية للبشر إلى سلطة أعلى منها تقع في دائرة المعرفة الإلهية، وهذا ما يطمح إليه الإنسان دائمًا ، ولكنه يعجز عن تحقيق ذلك دائمًا أيضًا.

كما يمكن تفسير تلك اللحظة على النقيض تمامًا بأنها لحظة الانعتاق من العالم الافتراضي المزيف والمقيد ، إلى العالم الواقعي الذي تتوفر فيه قدر من الحرية خارج سيطرة الرقابة والمحددات الاجتماعية والقانونية.

ولعل تسمية بطل الفيلم بـــ(ترومان) والتي توحي بمعنى (الإنسان الحقيقي أو الصادق) للدلالة على أنه الإنسان الصادق الوحيد في هذا العالم المزيف. كما يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك بأن بطل الفيلم يحتج على سلطة أجهزة المخابرات والأنظمة الشمولية التي تتحكم في سير الفرد وتحسب عليه كل شيء حتى أنفاسه.

ويمكن القول أيضًا أنه احتجاج على المدنية الحديثة بتقنين حياة البشر والتعامل معهم كالآلات التي تُسيَّر عن بُعد وتلغي الإرادة التي تمثل جوهر الحرية الإنسانية.



المؤلف في سطور

- ولد فيصل عبد الوهاب حيدر في محافظة صلاح الدين - العراق ، سنة ١٩٥٥
- حصل على دبلوم فني في التحليلات المرضية من المعهد الطبي الفني في بغداد سنة ١٩٧٤
- حصل على بكالوريوس في اللغة الإنكليزية من كلية التربية - جامعة تكريت ١٩٩٧
- حصل على الماجستير في الأدب الإنكليزي عن الشاعر الأمريكي إدوين آرلنغتن روبنسن من جامعة تكريت سنة ٢٠٠٣
- حصل على بكالوريوس قانون من كلية القانون - جامعة بغداد ٢٠٠٦
- عمل في وزارتي الصحة والتعليم العالي العراقيتين
- يعمل أستاذًا مساعدًا في جامعة تكريت - كلية التربية للبنات - قسم اللغة الإنكليزية
- حصل على شهادة الدكتوراه في الأدب الإنكليزي من جامعة أبريسويث البريطانية سنة ٢٠١٥ عن التصوف والتأثير العربي الإسلامي في أعمال الشاعر وليم بتلر ييتس
- حصل على عدد من الجوائز العلمية والأدبية أهمها: جائزة القدس لسنة ٢٠٠٠ الصادرة عن الاتحاد العام للكُتَّاب العرب عن مجموع أعماله الأدبية... وجائزة مركز النور في البحوث سنة ٢٠١١... وجائزة ناجي نعمان الأدبية / الاستحقاق سنة ٢٠١٤

▪ **المؤلفات :**

- وهـج القصـائد : ديـوان شـعري مطبـوع يضـم أشـعاره وترجمـات شعرية لعدد من القصائد الإنكليزية. ٢٠٠٢

- الدفء : مجموعة قصصية. ١٩٩٩

- نحو القمة : مجموعة قصصية. ٢٠٠١

- في الأفق القريب : مقالات في النقد الأدبي ومقالات عامة، ٢٠٠٢

- بلورات من الحكمة : مقالات في النقد الأدبي ومقالات عامة.

شمس للنشر والإعلام، القاهرة ٢٠١٤م

-Eastern-Hearted Once Again: W.B. Yeats's Eastern Interests and Mysticism is published by Noor-Publishing Company in 2017, and it is available on the site morebooks.com, and amazon.com

- قراءات أدبية : مقالات في الثقافة والأدب والسينما.

شمس للنشر والإعلام، القاهرة ٢٠١٩م

▪ **البريد الإلكتروني: faseel29@gmail.com**
faisal_hayder@tu.edu.iq
al.doori92@gmail.com



Tel :(+2) 01288890065

www.shams-group.net